

L'ambivalence de la femme dans l'œuvre de Marie Susini

Mia Panisse



Mia Panisse est née en 1965 à Kokkola (Finlande). Elle a poursuivi ses études au Département de langue et littérature françaises d'Åbo Akademi, où elle a également enseigné. Elle a obtenu une Maîtrise de Lettres (FM) en 1995 et un D.E.A (FL) en 2003. Depuis 2004, elle enseigne le français au Centre de langues et de communication d'Åbo Akademi.

Couverture : Mélanie Panisse

Åbo Akademis förlag

Biskopsgatan 13, FI-20500 Åbo, Finland
Tfn +358 (0)20 786 1468
E-post: forlaget@abo.fi
http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag

Distribution:

Oy Tibo-Trading Ab
PB 33, FI-21601 Pargas, Finland
Tfn +358 (0)2 454 9200
Fax +358 (0)2 454 9220
E-post: tibo@tibo.net
http://www.tibo.net

L'AMBIVALENCE DE LA FEMME DANS L'ŒUVRE DE MARIE SUSINI

L’ambivalence de la femme dans l’œuvre de Marie Susini

Mia Panisse

ÅBO 2011

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Panisse, Mia.
L'ambivalence de la femme dans l'œuvre
de Marie Susini / Mia Panisse. – Åbo :
Åbo Akademi University Press, 2011.
Diss.: Åbo Akademi University.
ISBN 978-951-765- 634-4

ISBN 978-951-765-634-4
ISBN 978-951-765-635-1 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2011

Remerciements

C'est avec plaisir que je remercie les personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce travail. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de thèse le professeur Meri Larjavaara pour le bienveillant soutien qu'elle m'a accordé et pour l'indéfectible disponibilité dont elle a toujours fait preuve. Je salue également sa souplesse et son ouverture d'esprit qui m'ont laissé une très grande marge de liberté pour mener à bien ce travail.

Je suis également très reconnaissante au professeur Mary Jean Green et à Cécile Oumhani, maître de conférences, d'avoir accepté la charge d'être les rapporteurs de ma thèse et je les remercie vivement pour le temps qu'elles ont accordé à la lecture du présent texte et pour leurs commentaires.

Ma gratitude s'adresse aussi aux différents directeurs de recherche au Département de langue et de littérature françaises d'Åbo Akademi et lesquels, chacun à sa manière, a eu une influence positive, voire décisive, sur mon parcours : Hans Lindbäck, maître de conférences, et le professeur Lars-Göran Sundell, sans lesquels je ne serais vraisemblablement pas retournée au sein de l'université pour enseigner et faire des recherches, alors que ma carrière professionnelle se faisait ailleurs. Je remercie Lars-Göran notamment pour l'enthousiasme qu'il a apporté, en tant que directeur de recherche, à mon mémoire de maîtrise et à mon D.E.A portant sur un sujet aussi « insolite » que la production d'une femme écrivaine originaire de Corse. Son soutien et ses conseils généreux m'ont encouragée à poursuivre mes recherches. Je tiens également à remercier le professeur Bengt Novén, qui m'a fait découvrir le monde magique de l'herméneutique. Grâce aux lectures qu'il m'a conseillées, j'ai eu le sentiment de découvrir la clé d'un des plus grands secrets de la vie : comment interpréter un texte. Je remercie aussi les directrices de recherche intérimaires Marina Nielsen et Karita Klippi pour leur aide et leurs conseils et Maarit Mutta pour avoir toujours invoqué des questions très pertinentes à l'issue de ses lectures méticuleuses de mon texte.

Différentes étapes du manuscrit ont été présentées lors des séminaires de recherche au Département de langue et de littérature françaises. J'en sais gré à tous les collègues qui ont participé à ces séminaires et à des journées de recherches de leurs précieux conseils. Je tiens à remercier Svante Lindberg et Daniel S. Larangé, maîtres de conférence, pour leur remarques constructives. Mes remerciements vont également à Virginie Suzanne pour sa relecture attentive du manuscrit.

Je désire également exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont participé au financement de cette thèse : le Recteur d'Åbo Akademi pour m'avoir accordé les nombreuses bourses pour participer aux colloques et aux conférences tant en Finlande qu'à l'étranger, le Département de langue et de littérature françaises pour une bourse qui a lancé le présent projet et pour le financement de ma participation à de nombreux colloques, Harry Elvings legat pour une bourse de recherche qui a rendu possible un séjour d'étude en Corse et Gösta Branders forskningsfond pour l'acquisition des ouvrages nécessaires pour la thèse. Je présente aussi mes sincères remerciements à Waldemar von Frenkells stiftelse qui m'a accordé, à deux reprises, des bourses, la seconde m'ayant permis de prendre un congé pour mener à son terme la rédaction de cette thèse. J'adresse également de chaleureux remerciements au Centre de langues et de communication et tout particulièrement à mes parents pour leur soutien financier.

La présente entreprise m'a conduit à consulter des livres et des documents des archives de bibliothèques de plusieurs pays. Sans l'aide bienveillante et efficace du personnel de la bibliothèque principale d'Åbo Akademi et celui de la bibliothèque de la Faculté des Lettres, je n'aurais pas eu accès à ces sources. Je leur adresse mes plus vifs remerciements ainsi qu'au personnel de la bibliothèque Méjanes d'Aix-en Provence, et notamment à Madame Marcelle Mahasela, qui m'ont permis d'accéder au Fonds Albert Camus ainsi qu'au personnel de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à Paris qui m'a aidé à trouver du matériel sur la production de Susini dans Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil. Je tiens aussi à remercier Madame Isabelle Bardet aux Éditions du Seuil pour son chaleureux accueil et les documents sur la genèse des romans de Susini. Je remercie également Madame Christine Braemer à l'Inathèque de France, Paris, pour son aide pour le repérage des titres et des collections des émissions de radio et de télévision auxquelles Susini a participé.

J'adresse ma très profonde gratitude à la famille de Marie Susini en Corse et tout particulièrement à Monsieur et Madame Jean Susini qui ont eu la gentillesse de m'accueillir chez eux, ainsi qu'à Madame Ghislaine Fratani pour l'entretien qu'elle m'a accordé. Ces discussions ont été très riches d'enseignements sur une vie autrement discrète. Je les remercie chaleureusement pour l'autorisation de publier la correspondance entre Susini et Albert Camus. Les mots me manquent pour exprimer toute la

gratitude que je ressens pour avoir eu l'autorisation de visiter les lieux où a vécu Marie : la maison paternelle au cœur du village de Rennu, voir le chemin qu'elle empruntait à dos de cheval en compagnie de son père pour se rendre au couvent et surtout le lieu féerique qu'est la propriété familiale à Bupia. Si paradis terrestre il y a, c'est bien à Bupia qu'on le trouve. C'est mon humble espoir que cette thèse reflétera la profonde fascination que l'œuvre de Marie Susini a exercée sur moi et qu'elle continue d'exercer.

J'adresse un grand merci à tous mes collègues au Centre de langues et de communication d'Åbo Akademi pour leur soutien affectueux. Leur humour et leur bonne humeur quotidiens m'ont insufflé l'énergie nécessaire pour poursuivre mes recherches en parallèle avec une charge d'enseignement relativement lourde.

Je remercie vivement tous mes amis qui m'ont encouragée et soutenue tout au long de mon chemin. Leur aide a été essentielle pour la concrétisation de cette thèse et je suis très heureuse de pouvoir partager ce moment avec eux.

Cette extraordinaire aventure a été possible grâce au soutien infaillible de ma famille. Je remercie très affectueusement mes parents qui, inébranlables comme les Calanques de Piana en Corse, ont cru en moi et en mes capacités à mener à bien ce projet. Je remercie chaleureusement ma mère pour nous avoir très tôt ouvert la porte du monde merveilleux des livres et nous avoir montré l'impact que les textes exercent sur nous.

J'espère avoir transmis cette passion pour la littérature à mes enfants, Nicolas, Mélanie, Nathalie et Manuel. A tour de rôle, vous avez grandi avec une maman préoccupée par l'écriture. Jamais vous ne m'avez fait grief du temps que j'ai consacré aux recherches alors que c'était du temps que j'aurais dû et voulu passer avec vous. Je vous remercie du fond du cœur pour votre affection, votre compréhension et votre indulgence. Mon chef-d'œuvre, ma plus belle réussite, c'est vous. Avec tout mon amour, je vous dédie cette thèse.

Åbo, le 8 décembre 2011

Mia Panisse

Table des matières

Afin de faciliter la lecture nous proposons des abréviations. Celles-ci concernent uniquement les ouvrages de Marie Susini et la pagination des citations qui en sont extraites. Les titres des ouvrages seront abrégés et suivis de la page où figure la référence comme l'exemple : (PS, 15).

PS : *Plein Soleil*, Seuil, 1953.
F : *La Fiera*, Seuil, 1954.
C : *Corvara ou la malédiction*, Seuil, 1955.
PH : *Un Pas d'homme*, Seuil, 1957.
PR : *Le Premier regard*, Seuil, 1960.
YF : *Les Yeux fermés*, Seuil, 1964.
NA : *C'était cela notre amour*, Seuil, 1970.
AL : *Je m'appelle Anna Livia*, Grasset, 1979.
RC : *La Renfermée, la Corse*, Seuil, 1981.
ISR : *Ile sans rivages*, Seuil, 1989.

Avant-propos

La littérature est d'abord une histoire personnelle, une histoire privée, avant de devenir une aventure partagée et ceci dans un double sens. L'auteur écrit ses expériences du monde qu'il tient à transmettre à ses contemporains et à la postérité. Le lecteur découvre dans l'intimité un auteur dont nombre de lecteurs ont déjà fait connaissance. Pourtant, aussi bien l'auteur que le lecteur, et surtout celui qui tient à se prononcer sur sa lecture, ont souvent un sentiment de pionnier : l'auteur s'est écrit et a été publié grâce à l'originalité de sa pensée et sa manière de la transformer en forme textuelle ; l'analyste est porté par la découverte d'un nouveau monde et la passion du texte dans toute sa complexité qu'il complexifie à son tour. Dans l'entrelacement des subjectivités entre auteur et lecteur se tisse une refiguration de structures d'ordre spatial et temporel dans une filiation incontrôlable, voire interminable.

Il a été dit que l'histoire est une suite plus ou moins fortuite d'événements. Peut-être cette attitude ne dénonce-t-elle qu'une forme de renoncement devant la quête des raisons, des décisions et des circonstances qui se sont conjuguées à un certain moment pour nous dévoiler un nouveau pan de l'existence, dont nous ne savons pas aussitôt quelle en sera l'incidence ultérieure. Même si nous ne connaissons peut-être jamais tous les éléments qui nous ont menés à une certaine situation, il est possible de répertorier ceux qui relèvent de notre propre volonté et de nos propres actions. La passion aurait de ce fait des antécédents moins passionnels, ancrés dans un quotidien détaché sur un fond plus ordinaire.

Il en est ainsi de notre rencontre avec Marie Susini. Sans trop lever les secrets de la dimension passionnelle de cette étude, dont nous espérons déployer les différents volets le long de notre dissertation, nous voudrions tout de même prononcer quelques mots sur ce fond ordinaire qui a fini par nous conduire au choix de l'objet de cette étude. Nourrie d'une passion pour la France et le français, la philologie romane a semblé le choix naturel de nos études universitaires. Dans le cadre de ces études, nous sommes partie il y a longtemps déjà effectuer un stage linguistique obligatoire en France. Si notre premier choix quant au lieu de placement s'était porté sur Paris, la décision arrêtée dans les méandres des bureaux de l'administration française a été la Corse.

Cette île envoûtante nous a séduite par sa beauté d'abord, et par l'amabilité de ses habitants très accueillants ensuite. Plus tard, nous avons eu la chance de visiter la Corse non seulement en simple touriste, mais grâce aux liens par alliance, ce qui nous a ouvert des portes autrement fermées au voyageur uniquement de passage. Ce que nous avons entrevu de cet univers saisissant, captivant et magique a suscité notre curiosité d'autant plus que l'âme corse nous a paru secrète. Dans un effort pour approfondir nos connaissances sur l'île, ses habitants et son imaginaire, nous nous sommes penchée sur « l'une des créations majeures de la littérature corse contemporaine »[1] : celle de Marie Susini. L'emprise de son œuvre sur nous ne s'est jamais démentie.

[1] Paule Santarelli, « La réclusion solitaire », *Kyrn*, 1989, 254, (36-37), p. 37.

Introduction

Le rôle de précurseur qu'a joué Marie Susini dans la création d'une narration en prose corse d'expression française est indéniable. En témoignent aussi bien la caractérisation de Jean Daniel – il n'hésite pas à la nommer « une des plus grandes dames de la littérature méditerranéenne »[2] – que celle d'Angelo Rinaldi, académicien français d'origine corse, qui souligne le rôle crucial et avant-coureur qu'a eu la production de Susini pour une prise en considération de la littérature insulaire de la part des institutions littéraires continentales : « Il a fallu l'immense talent de Marie pour que l'île accède à la littérature française où elle restera grâce à elle »[3], résume-t-il le rôle de Susini.

Or, le rôle de Susini ne se limite pas uniquement à la mise en fiction d'un certain folklore insulaire, son envergure est bien plus grande : elle décrit non seulement la femme française et méditerranéenne, mais aussi la femme contemporaine dans laquelle toute femme peut se reconnaître. Il en est de même en ce qui concerne les thématiques qu'elle aborde : elles sont universelles et toujours actuelles.

L'on pourrait en effet prétendre que l'énigme de l'aventure humaine se déploie sous le signe de l'ambivalence : l'individu cherche à la fois à s'identifier à autrui tout en désirant marquer sa différence par rapport à lui. Dans ce sens, toute activité de l'individu s'inscrit dans un effort simultané d'identification et de différenciation, faisant de lui un être marqué par la scission voire la conflictualité, condition inhérente à l'individualité moderne.

La production de Susini fait de l'ambivalence de la femme son affaire centrale. Que peut alors dire la littérature, qui dégage et qui invente les formes que peut prendre l'être, à propos de cet individu ambivalent ; une jeune fille déchirée, une femme scindée, une mère écartelée ? Dans ses textes s'explorent les incertitudes, les mises en doute et les contradictions de la figure féminine. En ceci, les figures féminines de Susini ont l'avantage de ressembler à tout un chacun : elles ont des idéaux, souvent guère formulés

[2] Jean Daniel, « Les chemins de Marie Susini ». *Le Nouvel Observateur*, no, 1503, 1993, p. 30.

[3] Angelo Rinaldi, « La fée au chapeau de clarté ». *Le Nouvel Observateur*, no. 1504, 1993, p. 52.

consciemment, mais elles sont simultanément scindées par des dilemmes moraux et éthiques, leurs actions sont contraires à la logique et attentatoires à la cohérence de l'être « intérieurement clivé entre des principes, des désirs, des aspirations antagoniques et néanmoins authentiques »[4]. L'ambivalence, cette « double valeur simultanée positive et négative, d'une même tendance qui se présente à la conscience ou se manifeste dans la conduite, sous l'aspect de deux composantes opposées »[5], semble intimement liée à la représentation de la figure féminine chez Susini, figure prédominante dans ses ouvrages, sans que ces questionnements soient toutefois toujours explicitement posés que ce soit par l'auteur déguisé en narratrice ou par les personnages. C'est dans leurs actions et l'architecture du roman que le lecteur décèle les dilemmes à partir desquels il est capable de déduire la situation ambivalente du personnage.

Il est vrai que Marie Susini ne fait pas nécessairement partie de « ceux du canon, les plus lus et ceux dont la situation institutionnelle est la plus forte »[6]. Force est de constater que le pouvoir de médiation entre le passé et le présent de la production de Susini pourrait être plus important. Notre expérience en France a été que, contrairement à l'impression de Georgiana Colvile, selon qui Susini serait « une romancière très cotée en France »[7], Susini n'est pas nécessairement très connue auprès d'un large public français. Au hasard des rencontres, dans l'île et à Paris, nous nous sommes rendu compte qu'aussi bien des libraires que des bibliothécaires et des étudiants n'avaient pas toujours une idée précise de l'origine de celle sur qui nous cherchions à nous renseigner. De même, nous avons pu observer que

---

[4] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 123.

[5] Juliette Favez-Boutonier, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 64.

[6] Jean-Yves Guérin, « Réflexions sur la recherche en littérature française », *Littérature*, no. 47, Toulouse, 2002, www.fabula.org/actualités/article7189.php. Et Guérin d'ajouter: « Mieux vaut avoir le monopole sur un auteur mineur, […] qu'être le énième spécialiste d'un auteur surexploité », car « [l]es minores ne sont pas forcément des minables ». En modifiant un peu la célèbre formule de Montaigne : chaque femme porte la forme entière de l'humaine condition (Pour la source de la citation, voir *Essais*, Paris, Arléa, 2002, III, 2, p. 587.)

[7] Voir l'article « L'Enfermement dans l'île » : la femme corse dans l'œuvre de Marie Susini – à la mémoire de Marie Susini, 1997, in *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Volume III*, op.cit., p. 153.

tous les Corses n'ont pas réalisé qu'en évoquant le nom de Marie Susini nous parlions d'une des leurs. Cette impression semble être confirmée ailleurs. En évoquant un itinéraire partagé avec Susini, Daniel évoque les égards d'un chauffeur de taxi corse transportant Daniel et Susini dans les montagnes : « sans se douter qu'il transportait une grande romancière de son île »[8]. Lors de la parution en 1989 de *L'Île sans rivage*, un entretien est publié avec Marie Susini. La première question de Francine de Martinoir, qui en même temps est un jugement de fait, se formule ainsi : « Marie Susini, pourquoi êtes-vous si discrète ? Vous êtes un écrivain célèbre et on ne vous voit nulle part ! », question synthétisant les deux aspects contradictoires de sa célébrité[9].

Cette méconnaissance à son égard se reflète dans les ouvrages survolant la littérature française contemporaine tout autant que dans les ouvrages sur les auteurs. En parcourant les anthologies sur l'histoire de la littérature française du vingtième siècle, comme *La littérature. Textes et documents, XXe siècle*[10], *La littérature française en France depuis 1968*[11], *Dictionnaire universel des littératures*[12] ou *La littérature francophone*[13], pour n'en mentionner que quelques-unes, on s'aperçoit que l'œuvre de Susini n'est pas évoquée aux côtés de la production de ceux dont elle a été la contemporaine, parfois amie, comme Bachelard, Michaux, Guilloux, Char ou Camus, ni à côté des écrivains comme Duras, Sarraute ou Yourcenar dont l'œuvre a été amplement étudiée sous de multiples perspectives. La prestigieuse anthologie *Le XXe siècle des femmes* note toutefois la publication en 1953 de *Plein soleil*, « premier livre de la grande romancière corse »[14]. En revanche, Susini est mentionnée dans des dictionnaires focalisant uniquement sur des

[8] « Les chemins de Marie Susini », *Le Nouvel Observateur*, no. 1503, 1993, p. 30.

[9] « Entretien avec Marie Susini », *École des lettres*, II, art.cité, p. 35-37.

[10] Henri Lemaître *et al.* Paris, Bordas/Laffont, 1972.

[11] Bruno Vercier & Jacques Lecarme, Paris, Bordas, 1982. Elle ne figure pas non plus dans l'anthologie survolant la littérature avant 1968, parue chez les mêmes éditeurs.

[12] Sous la direction de Béatrice Didier, Paris, P.U.F., 1994.

[13] Paris, Nathan, 1992. Anthologie publiée par L'Agence de Coopération Culturelle et Technique.

[14] Florence Montreynaud, (éd.), Paris, Nathan, 1989, p. 408.

écritures féminines comme c'est le cas dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie NDiaye*[15].

L'information trouvée sur Susini peut être caractérisée soit comme inexistante – c'est le cas d'une pléthore d'encyclopédies et de la grande majorité des manuels littéraires – soit comme parcimonieuse, voire incomplète ou erronée[16]. Plus remarquable encore est-il de constater qu'à notre connaissance aucun de ses textes n'a été retenu dans une anthologie sur la littérature corse, alors qu'y figurent des textes écrits par des non insulaires[17].

Dans cette perspective, les études sur Susini s'inscrivent forcément dans un courant de recherches ayant pour objectif de combler les lacunes que l'histoire littéraire nous a léguées et de tenter d'élucider quel est l'apport de sa production à la littérature, même si cela n'est pas l'objectif premier de cette étude.

La fascination qu'exerce l'œuvre de Susini peut dans une certaine mesure être attribuée à une réception contradictoire de l'auteur : acclamée comme une des plus grandes, parfois le plus grand écrivain corse, la place de Susini dans la littérature française demeure toutefois quelque peu obscure, voire conflictuelle. Une certaine recherche sur son œuvre s'est inscrite dans cette brèche creusée entre notoriété et obscurité : « [p]armi les littératures oubliées et méconnues de l'après-guerre, il en est une qui ne quémande aucune faveur particulière mais récompense la quête individuelle, […] c'est

---

[15] Christiane Makward et Madeleine Cottenet-Hage (éds.), Paris, Karthala, Agence de la Francophonie, ACCT, 1996, p. 573-576. Nous tenons par ailleurs à signaler que l'approche adoptée par Vicki Mistacco dans *Les femmes et la tradition littéraire : anthologie du Moyen Âge à nos jours* (New Haven, Yale University Press, 2007)n'a pas permis d'intégrer un grand nombre d'écrivains, car l'auteur s'est imposé une limite de quarante écrivains pour huit siècles [courrier personnel du 27 juin 2006).

[16] A titre d'exemple on peut citer une entrée de *Quid 2001* omettant une partie de sa production tout en qualifiant le recueil englobant deux romans et une pièce comme du théâtre.

[17] Il s'agit de l'ouvrage *Le roman de la Corse*, (textes réunis par Claude Moliterni, s.l. : Omnibus, 2004). Les auteurs retenus sont Claude Seignolle, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, Lorenzi di Bradi, Pierre Benoit, Michèle Castelli et Gabriel Xavier Culioli. Qu'elle ne soit pas représentée dans *Anthologie de la littérature corse* a une explication plus aisément compréhensible : le propos de l'ouvrage est selon Mathieu Ceccaldi de rendre plus connue une « littérature dialectale corse » (p. 17), tous les textes choisis étant de ce fait des textes écrits en corse (Paris, Klincksieck, 1973).

celle qu'a signée Marie Susini », écrivent par exemple Laurence Enjolras et Holy Cross[18].

Dans l'étude qui suit, nous focaliserons donc dans l'œuvre de Susini sur l'ambivalence des figures féminines ; des figures mises en fiction. L'avantage d'un récit fictionnel du vécu personnel, quel qu'en soit le degré d'élaboration littéraire, est son ouverture, par le biais de la généralisation et de la transmission, vers un partage de l'expérience humaine : une reconnaissance de soi et de ses propres sentiments et réflexions, ancrés dans un fond humanitaire commun. La lecture nous raccorde à une mémoire et à une conscience collectives qui a leur tour agissent sur notre agir, notre vécu, sur notre présence dans le monde. Qui plus est, la distinction dans la fiction entre le réel et l'imaginaire se dissipe au profit d'une fusion des deux, conférant à la fiction son pouvoir transformateur et cathartique. Cette dissolution d'une frontière nette entre vie et fiction est ce qui nous permet de scruter les phénomènes humains à une certaine distance tout en y étant impliqués profondément, dans un processus où nous sommes à la fois le sujet et l'objet de l'action. Prendre part à une mise en scène au cœur de laquelle l'ambivalence tient la vedette nous révèle non seulement une nouvelle dimension de l'existence, mais nous apprend au mieux quelque chose sur nos propres hésitations, nos schèmes d'actions et leurs motivations.

Les personnages examinés seront ainsi définis en termes d'essences psychologiques. Selon Ducrot et Schaeffer[19], la pertinence du personnage fictif n'est pas limitée au seul domaine de la fiction ; cela serait, selon eux, méconnaître les voies parallèles que tissent entre eux la réalité factuelle et l'univers fictif. Tout en distinguant le personnage de fiction du personnage d'un récit réel ou d'une personne existante, le lecteur entretient toutefois l'idée de son existence, le personnage fictif représentant fictivement une personne. C'est cette activité projective de la part du lecteur et la fonction de la littérature de référer au monde qui nous permettent de projeter notre lecture sur des faits biographiques, historiques et sociétaux factuels et de nous servir des sciences humaines comme banque de référence. Nous ne lisons pas les descriptions des personnages littéralement, mais

[18] « Marie Susini ou la Corse écartelée – Répons », *Women in French Studies*, no. 5, 1997, p. 43-47.

[19] *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972/1995, p. 754.

métaphoriquement. Que la littérature soit fictionnelle ne l'empêche pas d'avoir une dimension référentielle ; les actions, les attributs et les motivations des personnages peuvent très facilement s'appliquer à un grand nombre de personnes réelles.

La lecture de la production de l'écrivain français Marie Susini, née en Corse, s'ouvre quant à elle, à divers volets de l'existence auxquels quiconque peut s'identifier : ancrés dans une cellule familiale, nous sommes tous d'une manière ou d'une autre aussi issus d'un contexte régional ou minoritaire, affectés au quotidien par l'évolution des mœurs de la société ambiante, prise aussi bien dans un sens local que global. Nous naviguons tous dans un monde peuplé de femmes et d'hommes, représentant des attitudes, des croyances et des valeurs humaines hétérogènes auxquelles nous nous heurtons de temps à autre et en face desquelles nous sommes incités à nous positionner. Dans ce sens, les questionnements soulevés par l'œuvre de Susini sont éternellement actuels et nous concernent tous.

D'après la réflexion d'Aristote, la littérature est un discours non référentiel, parlant de son propre monde qu'elle élabore ; la littérature est sa propre référence, un énoncé fictionnel pouvant faire apparaître des ressemblances avec le monde, mais n'étant jamais le monde[20]. Il semble manifeste que l'œuvre de Susini s'alimente de « cette intrication entre biographie et roman qui signale les grandes figures de femmes écrivains »[21]. Notre travail est sous-tendu par l'idée présupposée que certains aspects de l'œuvre de Susini sont ostensiblement investis de ses propres sentiments, notamment celui de l'ambivalence. La vie de Susini témoigne de cette même contradiction et de cette même équivoque imputables à l'ambivalence : captive de ses origines méditerranéennes, Paris, lieu choisi pour son exil volontaire, ne semble pas la libérer de ses sentiments ambivalents envers la Corse ; tout au contraire, la distance lui a permis de s'y adonner avec une certaine délectation. N'a-t-elle pas constaté au sujet de sa relation à son île natale que : « [s]on rapport avec [la Corse] n'est fait que d'approches et de reculs passionnés, d'amour et de haine, et jamais sans doute il ne changera »[22], sentiment qui constitue le noyau même de l'ambivalence.

[20] Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

[21] Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 66.

[22] *La renfermée, la Corse*, Paris, Seuil, 1982, p. 33.

Les phénomènes que Susini met en textes ne sont pas sans lien avec certains paramètres existants dans la réalité hors-texte. L'arrière-plan social dans les ouvrages de Susini s'étend sur pratiquement tout le vingtième siècle, ce siècle qui a vu décerner à la femme tant de droits et de libertés, sans qu'elles accèdent toutefois complètement à l'égalité aux côtés des hommes[23]. Avec pour toile de fond un siècle plein d'avancements en matière de comportements, d'attitudes et de mœurs, les premiers ouvrages de Susini, *Plein soleil* (1953), *La Fiera* (1954) et *Corvara ou la malédiction* (1955) dépeignent une société corse, rurale, campagnarde du début du siècle, en butte à un lent effritement d'une société pastorale et ses premiers pas vers un monde assujetti à des influences dites modernes. *Les yeux fermés* (1964) retrace l'évasion fiévreuse d'une jeune femme en quête de liberté dans les villes, *C'était cela notre amour* (1970) met en avant deux scènes amalgamées : la guerre de 39-45 et les événements de mai 68 considérés et éprouvés à partir d'une perspective parisienne. Dans le dernier roman *Je m'appelle Anna Livia* (1979), nous retrouvons la figure de prédilection de Susini : une jeune femme, sans attache géographique explicite, privée de ses repères existentiels et qui par la suite périt, ensevelie par le néant. Étant donné l'éventail des espaces et des temporalités présent dans la production de Susini, il va de soi que la norme par rapport à laquelle la femme aura à se situer évolue. En filigrane à notre étude peuvent ainsi se lire des questionnements sur le rôle qu'a tenu la société dans l'émergence des ambivalences de la femme et la manière dont Susini perçoit et évalue ce rôle ainsi que son incidence sur la vie des femmes[24].

Précédemment, nous avons tenté d'esquisser les grands traits du terrain dans lequel se situe notre étude. Dans ce qui suit, nous voudrions circonscrire l'objectif de notre analyse en en précisant quelques limites. Commençons donc par ce que cette étude n'est pas ni n'aspire à être pour, dans un deuxième temps, constater ce qu'elle espère mettre en lumière.

Premièrement, des délimitations de deux ordres séparés, mais interconnectés, s'actualisent dans ce travail : une délimitation temporelle et une délimitation spatiale. La production littéraire de Susini s'étale, comme

[23] *Le XXe siècle des femmes* (éd. Florence Montreynaud, Paris, Nathan, 1989) retrace dans le détail et avec perspicacité l'histoire des femmes du monde entier de 1900 à 1989.

[24] Nous désignons par femme toute figure féminine dans la production de Susini à partir de la jeune fille jusqu'à la femme d'un certain âge.

indiqué plus haut, approximativement sur la deuxième moitié du vingtième siècle. Deuxièmement nous tiendrons compte de l'aire géographique du référent textuel tout en l'inscrivant dans l'évolution d'ordre plus général que constitue celle de la condition de la femme occidentale.

Il ne s'agit pas, dans notre analyse, de retracer l'histoire du statut de la femme occidentale – corse, française ou autre, mais d'analyser la façon dont la fiction susinienne s'en empare pour en fournir une élaboration imaginaire. Nos réflexions auront comme référence théorique les sciences humaines, en particulier la psychologie et la sociologie. La volonté de ne pas mener une étude historique de la situation de la femme en général est la raison pour laquelle nous avons fait éclater la chronologie de l'œuvre de Susini dans notre analyse des personnages féminins lui préférant un découpage selon l'âge des protagonistes[25].

Comme nous l'avons brièvement évoqué plus haut, deux conceptions de la façon d'être – « états » selon la terminologie de la sociologue française Nathalie Heinich – de la femme semblent coexister dans l'imaginaire susinien : d'un côté, la femme passive réceptacle d'un passé social lourd de sens, de symboles et de schémas–non seulement à véhiculer, mais peut-être surtout à inculquer et à imposer à la génération suivante et, de l'autre, la femme « non liée »[26], la femme moderne libre d'attaches affectives aspirant au bonheur gratifiant de sa liberté acquise relativement récemment au vu de l'histoire de la condition de la femme occidentale.

Nous tenons également à rappeler qu'il va de soi qu'une discussion sur la condition de la femme n'exclut pas les hommes. Chez Susini, les figures masculines les plus récurrentes sont le père, l'ami, l'amant et le frère. Outre ces figures présentes dans le cercle intime d'une femme, il y a la figure du prêtre, brossé sous un aspect souvent dérisoire et la figure fantomatique de l'étranger – personnage fuyant mais décisif pour le dénouement de certains romans. Or, quel que soit le statut de l'homme, il est, en vérité, détrôné dans

[25]Étude réalisée dans la deuxième partie de la thèse. Une présentation chronologique de son œuvre se trouve dans le chapitre 1.2.2.

[26] Le terme « non liée » cumule, d'après Heinich, les trois ressources que l'ordre traditionnel distribuait de façon exclusive entre trois « états » de femme, ordre ayant régné jusqu'à la Première Guerre mondiale : la « première » correspond à la femme légitime mariée, la « seconde » à la maîtresse illégitime et la « tierce » à la femme dont l'indépendance économique se paye d'un renoncement à la vie sexuelle (*Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, *op.cit.*, p. 8).

tous ces romans ; comme c'est le cas chez maintes autres femmes écrivains[27], l'univers susinien est marqué par un effacement du personnage masculin qui n'arrive pas à faire le poids face aux femmes. S'il existe, sa présence est dénuée de consistance et de force. Cet effacement de la figure masculine ne doit néanmoins pas masquer le fait que, tout en focalisant sur la femme, en écrivant la femme[28], Susini évoque un univers s'inscrivant pour une grande partie dans une idéologie patriarcale : son œuvre est une manifestation d'un monde fortement régi par l'inconscient androcentrique.

Par conséquent, c'est la femme qui tient le devant de la scène dans l'imaginaire susinien, vision qu'elle explicite dans les termes suivants :

> Ceux qui m'attachent le plus sont les femmes, ou les très jeunes, ou les très vieilles, dit-elle. Et des gens pauvres en général. C'est elles qui ont la force, le courage, la vertu au sens aussi bien chrétien que latin. L'homme, saisi dans le regard de la femme, n'apporte pas beaucoup. Il faut le chasser comme dans *Un pas d'homme*, il se suicide dans *Anna Livia*, il ment dans *les Yeux fermés*, il se laisse mourir dans *Corvara*, il n'arrive pas à tenir tête à la mère, c'est *la Fiera*.[29]

Susini proclame ouvertement sa préférence pour les mêmes personnages qui, assez logiquement, détiennent un rôle central dans ses ouvrages. Il est aussi intéressant de noter qu'elle associe les femmes avec certaines valeurs de la chrétienté et de la latinité, les deux espaces spirituels fortement présents dans ses romans.

Notre étude de l'œuvre de Susini s'articule autour de la manière dont se met en place, dans l'ensemble de sa production fictionnelle, l'écriture de l'ambivalence ; notamment l'ambivalence face à laquelle la jeune fille et la femme doivent forger leur chemin personnel et social. Sera également abordée la façon dont sont développés dans sa fiction les déplacements au sein des valeurs et des comportements de même que l'incidence du social sur le subjectif dans ses textes.

---

[27] Béatrice Didier, *Écriture-femme*, Paris, P.U.F, 1981, p. 29-30.

[28] Georgiana Colvile, « "L'enfermement dans l'île" : la femme corse dans l'œuvre de Marie Susini », *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Volume III*, éd. Ginette Adamson, s.l. : University Press of America, 1997, p. 156.

[29] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *l'École des lettres, II,* 1989, 81, 4, p. 36.

Heinich préconise une approche compréhensive du phénomène passé au crible, qu'elle considère comme une tentative pour *comprendre* de l'intérieur l'ambivalence féminine face à l'émancipation des femmes et non pas pour justifier ou critiquer celle-ci, ni pour renvoyer ces tensions à des causes extérieures ou à des effets « irrationnels » [30], puisque illogiques. Le même esprit vaut pour l'élaboration de cette dissertation. On pourrait dire qu'elle relève d'une herméneutique compréhensive suivant la voie de l'union et non pas celle de la séparation[31], s'astreignant à expliciter les enjeux et la complexité des ambivalences de la femme telles que Susini les élabore par le biais de la fiction.

Le travail n'a pas comme point de départ un seul modèle théorique d'ambivalence. Notre dissertation prend comme point de départ une batterie de définitions et d'emplois du concept, relevée notamment dans la psychologie, où le concept a initialement été développé et qui, du point de vue de l'individuel dans sa dimension ontologique, participe le mieux à illustrer ses ambivalences, pensons-nous. A l'aide des définitions psychologiques de la notion, nous tenterons, dans un premier temps, d'élucider les multiples dimensions de l'ambivalence, ce dans le but d'enrichir notre discussion empirique des usages repérés dans la fiction susinienne. Parallèlement à la psychologie, la sociologie est la science à laquelle nous emprunterons des outils pour mener notre analyse sur l'ambivalence de la femme.

Une discussion sur les dimensions de l'ambivalence touche d'une manière naturelle les questions identitaires du sujet, les notions d'identité et d'ambivalence étant inextricablement liées et représentant une relation d'intime implication mutuelle. Les deux notions comportent des aspects semblables : la définition de l'ambivalence met en avant soit une opposition soit une dualité sans opposition. La notion d'identité comporte un recoupement d'une autre nature : la distinction entre l'identité comprise au sens d'un même (idem) et l'identité prise au sens d'un soi-même (ipse), où la première représente une identité substantielle ou formelle, la seconde une

[30] Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, *op.cit.*, p. 19.

[31] « […] le véhicule linguistique dont se sert le critique, peut, à sa guise, le rapprocher ou l'éloigner indéfiniment de l'œuvre qu'il considère » (*La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, p. 290.)

identité narrative[32], pouvant inclure le changement et la mutabilité dans la cohésion d'une vie.

Les questions identitaires mettent en évidence les interrogations du sujet sur la continuité de l'être comme une suite de discontinuités et ruptures reliées par une même subjectivité dans sa temporalité et condensée dans la permanence d'un nom propre. Pourtant, les questions sur l'ambivalence ne sont pas, nous semble-t-il, sous-tendues par la recherche d'une finalité analogue à celle recherchée par une quête identitaire. Ces interrogations demeurent « ouvertes », sans clôture, et sont recoupées par la négociation du sujet entre des éléments se situant à des plans différents quant à l'individuel et au social : le plan de la réalité phénoménale, le plan de la conceptualisation et le plan de l'action humaine. Selon nous, la finalité de l'action de l'humain dans son effort pour poser et résoudre les questions identitaires confère à la notion d'identité un aspect dynamique, un aspect qui n'occupe pas nécessairement une place aussi considérable dans la notion d'ambivalence, plus étale, sans toutefois se résumer à une notion statique. De notre point de vue, la notion d'identité est plus permanente et fondamentale dans le sens où elle englobe l'être d'une manière holistique[33], alors que l'ambivalence constitue une composante plus éphémère de la vie de l'individu ; une composante qui peut être actualisée ou qui peut demeurer latente pendant un laps de temps plus ou moins long.

La primauté de l'étude qui suit sera donc sur l'ambivalence non pas considérée uniquement comme dénotant une oscillation entre deux bipolarités opposées, mais aussi comme un concept générant des motivations, des réflexions et des sentiments multiples contrastés par des impulsions irréconciliables en apparence (sans peut-être l'être) et présentes simultanément sans toutefois être des extrêmes.

Nous tenons également à mettre en garde le lecteur quant à la différence entre l'ambivalence et des notions comme ambiguïté ou équivoque : l'ambiguïté est un phénomène qui présente deux ou plusieurs sens possibles et dont l'interprétation est incertaine. L'équivoque, de son côté, réfère à un phénomène qui s'interprète de plusieurs manières et qui par conséquent n'est pas clair ; sa signification peut s'expliquer de diverses

[32] Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, p. 442-443.

[33] D'autres composantes de l'identité étant par exemple les idéaux, les valeurs et les attitudes.

façons. Les définitions des notions de l'ambiguïté et de l'équivoque englobent plus largement une certaine idée d'indécision, de confusion, de doute et d'obscurité que la notion d'ambivalence, plus focalisée sur deux composantes contraires présentes simultanément. Les manifestations de l'ambivalence peuvent être multiples et complexes, mais la définition de la notion s'axe sur le caractère duel du phénomène.

Finalement, l'ambivalence n'est pas, comme nous l'avons vu dans sa définition, uniquement un sentiment ; les définitions mettent en avant des pensées, des valeurs, des états de conscience, des motivations. Ces états de conscience s'actualisent néanmoins à travers des sentiments, comme l'amour, ou par le biais de l'instance narrative ou de la structure de la narration[34]. Ainsi les histoires, tandis qu'elles nous interrogent sur le plan thématique, nous incitent à considérer d'une manière critique la structure de la narration, l'instrument qui nous les transmet.

Avant de nous mettre en route, voici un survol de la structure de la thèse qui, espérons-nous, permettra au lecteur de s'orienter et de se localiser plus aisément dans le raisonnement mis en avant dans le texte.

Perspective d'étude

Dans ce qui suit, nous présenterons donc quelques principes généraux qui ont guidé notre lecture des œuvres de Susini, ainsi que notre lecture théorique quant à la méthodologie et à l'herméneutique.

Comme nous l'avons déjà indiqué plus avant, cette thèse a comme objectif de démontrer les enjeux de l'ambivalence de la femme dans la fiction de Susini et la manière dont cette ambivalence se manifeste sur le plan textuel. Une étude prenant en compte d'une manière critique toute la fiction de Susini n'a pas à notre connaissance eu lieu au moment où cette thèse a été rédigée et ainsi, il nous a semblé intéressant et stimulant de relever, d'une part, le défi que peut comporter un tel travail de décortication et, d'autre part, de remplir cette lacune dans les études portant sur Susini. L'étude s'articulera autour de l'un des aspects les plus essentiels, pensons-nous, de l'œuvre de Susini : l'ambivalence sous-jacente dans toute son œuvre.

[34] Voir à ce sujet Martha. C. Nussbaum, « Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love», *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature,* New York, Oxford University Press, 1990, p. 286-313.

Lorsque la littérature est un objet d'étude, deux considérations surgissent. L'une concerne la représentation du thème sur le plan sémantique, l'autre s'attache au texte en tant que matérialité où prend naissance l'architecture du texte – sa spatialisation et sa transversalité à travers les structures narratives et syntaxiques. En partant des considérations générales sur l'ambivalence de plusieurs points de vue, notamment psychologique et sociologique, nous nous efforcerons d'aborder ces deux aspects du texte dans le présent travail.

Considérations subjectives et universelles du choix de l'objet d'étude

Quant à la justification du choix de l'objet littéraire et aux questions de représentativité et de significativité, il existe aussi bien des raisons personnelles pour tenter de pénétrer une œuvre et le phénomène textuel que d'autres de portée plus vaste et d'intérêt plus universel.

Si notre première lecture des ouvrages de Susini a été une lecture « innocente »[35] ou une lecture « désirante »[36], de part en part, cette œuvre nous a interrogée à la manière de tout texte en tant que phénomène sémiologique face à un lecteur non plus innocent et amateur, mais en tant que critique, dénomination prise dans son acception herméneutique, c'est-à-dire en tant que lecteur qui s'attache à examiner un texte et sa valeur en vue de porter une appréciation (et non pas un jugement) sur celui-ci. Ceci étant, nous n'avons pourtant pas laissé de côté l'aspect sensuel et aventureux de la lecture, car comme le constate Françoise van Rossum-Guyon, la critique est avant tout la lecture d'une aventure, « qui n'est pas seulement celle des personnages, mais aussi celle des objets, des idées et des thèmes, ainsi que celle des descriptions, des images et des mots »[37].

Nos premières lectures de Susini se comprennent en premier lieu sur le fond d'une volonté et d'un effort d'approfondir les connaissances sur une certaine région française et son imaginaire ; or, notre lecture s'est

[35] Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 5.

[36] Le concept est monnayé par Roland Barthes, qui va jusqu'à se demander si une typologie des émois impliqués dans la lecture ne serait pas possible. Dans notre cas, il s'agirait surtout de la première voie mentionnée par Barthes, c'est-à-dire celle par laquelle le lecteur prend plaisir aux mots et à l'arrangement des mots. (*Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 44-45).

[37] Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21.

rapidement ouverte à la perspective de l'évolution de la société française de la deuxième moitié du vingtième siècle, étant donné que le référent extralinguistique de l'œuvre n'englobe pas uniquement la Corse, mais aussi la France et le pourtour méditerranéen à cette époque.

Rapidement la lecture s'est également focalisée sur la mise en scène fictionnelle de la condition sociale féminine – jeune fille, adolescente, femme – thème unifiant de l'œuvre, qui semble se lier étroitement à l'évolution de la place de la femme dans la réalité sociale décrite à travers la fiction. Il s'agit pour nous d'un thème universel auquel nous adhérons tous, femmes et hommes, d'une manière de plus en plus accrue en ce début du vingt-et-unième siècle. Cela touche plus spécifiquement notre manière de vivre les nouvelles valeurs introduites dans notre contexte social, quel que soit le cadre socio-historique dans lequel elles se présentent et dans lequel nous opérons.

Quant au rôle que joue la littérature au sein du collectif, tous les textes produits dans une société forment, selon Dominique Maingueneau[38], un *archéion*, une archive, terme compris comme l'ensemble des textes qu'une aire culturelle ou géographique a laissé, un lieu associé aussi bien à la validation d'un sens attribué à l'activité collective qu'à l'élaboration d'une mémoire par un ensemble d'écrivains consacrés. Pour rendre compte des textes validant ces activités et cette mémoire collective, il ne suffit pas de réduire l'analyse des textes littéraires « aux grands textes » ou « archétextes » ayant acquis un statut ultime. Pour en rendre la diversité, il faut faire interagir avec les œuvres majeures de la littérature celles représentant la marge, qu'il s'agisse d'une marginalité régionale ou d'une autre.

Les dernières années ont vu se multiplier les études et les colloques portant sur les littératures de langue française issues du bassin méditerranéen ; celles de la rive sud et celles de la rive nord, avec un élargissement vers l'occident et l'orient. Tout en y étant présentes, les études sur la littérature corse d'expression française ne semblent y figurer que d'une manière sporadique, ceci s'expliquant probablement par le caractère intermédiaire de l'emplacement géographique de l'île, lieu « entre » les rives. Elle ne semble pas non plus se classer parmi les littératures francophones, car elle est logiquement à insérer dans la littérature française. Elle semble ainsi être taxée d'un caractère fondamentalement médian. Contre les rivages

[38] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 47.

de la Corse se brise toutefois une succession de vagues d'influences imaginaires variées et enrichissantes, françaises aussi bien que méditerranéennes. La littérature corse peut donc, en parlant de l'élaboration littéraire d'un imaginaire méditerranéen, servir de plaque tournante dont l'incidence sur la scène littéraire mérite encore d'être élucidée. Quoiqu'il ne s'agisse pas ici d'une tentative de réhabilitation d'une certaine littérature ou d'une certaine culture, l'étude relève sans doute dans une certaine mesure, non pas d'un effort de renouvellement des objets de l'histoire littéraire, mais d'une tentative de contribution à une diversification de ces études.

Le métissage des valeurs venant d'horizons divers se reflète dans la littérature, car l'individu est une construction sociale constamment en dialogue avec et restructuré par le social : « Les intersections entre les relations sociales et les sujets individuels varient et changent perpétuellement afin de produire un sujet inconsistant et contradictoire »[39]. La fiction, de son côté, négocie toujours d'une manière ou d'une autre les rapports de l'individu à la société. Ce que la fiction réécrit, selon Paul Ricœur[40], c'est l'action humaine elle-même :

> [...] la première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser le « divers » du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive. Qu'il s'agisse de la tragédie antique, du drame moderne, du roman, de la fable ou de la légende, la structure narrative fournit à la fiction les techniques d'abréviation, d'articulation et de condensation par lesquelles est obtenu l'effet d'augmentation iconique que l'on décrit par ailleurs en peinture et dans les autres arts plastiques.[41]

C'est justement la mise en fiction de l'expérience personnelle qui fait passer l'enquête d'une dimension psychologique, individuelle, à une dimension sociologique et collective. Les fictions constituent une mise en scène et une mise en forme stylisée, dramatisée de l'expérience personnelle susceptible de construire un imaginaire commun. Etant donné qu'elle a été publiée,

---

[39] Felicity A. Nussbaum, « Eighteen-Century Women's Autobiographical Commonplaces », in *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, éd. Shari Benstock, London, The University of North Carolina Press, 1988, p. 152 (notre traduction).

[40] *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 247.

[41] *Ibid.*

diffusée et commentée, la fiction accède à la conscience de la collectivité et cesse d'être un fait uniquement individuel ou contingent.

Considérations herméneutiques

Nous avons évoqué plus haut le fait que ce travail ne prend pas comme point de repère un modèle théorique d'ambivalence. Dans ce qui suit, nous voudrions, avant de procéder à l'analyse de l'œuvre de Susini, développer davantage ce que l'on pourrait appeler le nerf même de la dynamique de l'interprétation du texte à partir de la relation entre le sujet écrivant, l'interprétant et le texte.

La visée principale de notre dissertation est d'étudier les modalités d'ambivalences mises en scène dans les textes de Susini et ceci notamment en ce qui concerne son univers féminin. Chacune des modalités discutées relève d'un mode de lecture et d'un mode d'interprétation. L'étude s'inscrit dès lors dans une tradition herméneutique.

Paul Ricœur formule la fonction de l'herméneutique dans les termes suivants : « [i]l n'y a pas d'herméneutique générale, pas de canon universel pour l'exégèse, mais des théories séparées et opposées concernant les règles de l'interprétation »[42]. S'alignant sur ce constat, cette étude puisera ses soubassements théoriques dans plusieurs traditions de la critique littéraire. Ce faisant, certains pourraient y voir une double appartenance, universaliste et féminisante, car, pour citer Shari Benstock, la dissolution des frontières entre théories, méthodes et genres caractérise à un degré considérable les études menées par les femmes sur des sujets concernant surtout la situation des femmes. Et Benstock de poursuivre : « Personne n'adopte un point de vue théorique sans bien scruter les implications de ce point de vue »[43]. Ceci dit, l'étude ne s'inscrit pas dans une mouvance féministe quelconque, alors qu'elle focalise indéniablement sur le féminin dans la mesure où elle s'aligne sur la prépondérance des figures de sexe féminin dans l'œuvre de Marie Susini.

Quand nous interprétons un texte, nous devons nous positionner face à deux références : le sujet écrivant et le texte. Selon Ricœur, c'est le texte qui

---

[42] *Encyclopaedia Universalis*, 1995.

[43] Shari Benstock, *The Private Self. The Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, *op.cit.*, p. 4.

prime sur le sujet, la réalité hors-texte et l'intention qu'a eue l'auteur en l'écrivant :

> Une manière radicale de mettre en question le primat de la subjectivité est de prendre pour axe herméneutique la théorie du texte. Dans la mesure où le sens du texte s'est rendu autonome par rapport à l'intention subjective de son auteur, la question essentielle n'est pas de retrouver, derrière le texte, l'intention perdue, mais de déployer, devant le texte, le « monde » qu'il ouvre et découvre.[44]

D'après Ricœur, le « monde du texte » - et la littérature - est possible grâce à l'abolition du caractère monstratif de la référence. Par le biais de la fixation du discours par l'écriture, le texte est rendu autonome eu égard à l'intention de l'auteur : « Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire. Signification verbale, c'est-à-dire textuelle, et signification mentale, c'est-à-dire psychologique, ont désormais des destins différents »[45]. Étant donné que le texte transcende ses propres conditions psychosociologiques de production et qu'elle s'ouvre à une suite illimitée de lectures situées dans des contextes socioculturels différents, il a le pouvoir de se décontextualiser pour se recontextualiser dans une nouvelle situation : l'acte de lire. Le passage à l'écriture affecte le discours, car le fonctionnement de la référence est altéré : on ne peut plus montrer la chose dont on parle. La chose dont on parle dans l'écriture est selon l'acception ricœurienne « le monde du texte ».

Si dans le discours oral il y a un réseau spatio-temporel qui unit les locuteurs et qui fournit la référence au discours, les conditions concrètes pour montrer n'existent donc plus dans l'écriture. Cette abolition de la référence de premier rang effectuée par la poésie et la littérature est la condition même de la possibilité de libération d'une référence de deuxième rang : celle de l'être-au-monde de l'auteur. Dans cette nouvelle dimension référentielle se pose, d'après Ricœur, le problème de fond de l'herméneutique : celui qui se résume à expliciter la sorte d'être-au-monde qui se déploie devant le texte.

---

[44] Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, *op.cit.*, p. 57-58.
[45] *Ibid.*, p. 124.

Le monde du texte constitue, selon Ricœur, une sorte de distanciation du réel au réel, c'est-à-dire celle que la fiction introduit dans notre appréhension de la réalité. Ainsi, la fonction de la fiction est d'ouvrir dans la réalité quotidienne de nouvelles possibilités d'être-au-monde. Elle ne vise plus l'être dans sa modalité de l'être-donné, mais dans la possibilité de pouvoir-être. Dans ce processus, la réalité subit une métamorphose à la faveur des « variations imaginatives que la littérature opère sur le réel »[46].

La tâche herméneutique est de discerner la « chose » du texte et non la psychologie de l'auteur. Ricœur définit l'herméneutique comme l'explicitation de l'être-au-monde montré par le texte. Ce qui est à interpréter, dans un texte, c'est une proposition du monde que tout un chacun pourrait habiter.

La mise en valeur de la chose du texte et la proposition du monde déployée par l'auteur ne pourraient se réaliser sans lecteur. Les forces transformatrices du texte ne se réalisent pas sans la subjectivité du lecteur. Si le caractère fondamental de tout discours est d'être adressé à quelqu'un, le vis-à-vis qui caractérise le dialogue entre œuvre et lecteur manque au discours fixé par l'écriture et doit de ce fait être instauré par l'œuvre ; autrement dit, l'œuvre doit créer son propre vis-à-vis subjectif. Pierre Bourdieu explicite le lien entre l'écrivain et le lecteur ainsi :

> […] faire de l'écriture une recherche inséparablement formelle et matérielle visant à inscrire dans les mots les plus capables de l'évoquer, par leur forme même, l'expérience intensifiée du réel qu'ils ont contribué à produire dans l'esprit même de l'écrivain, c'est obliger le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel qui se situent à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser, comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens ; c'est le contraindre ainsi à y découvrir la vision intensifiée du réel qui y a été inscrite par l'évocation incantatoire impliquée dans le travail de l'écriture.[47]

Ainsi le réel devient vision du réel, écriture, forme, signe et sens. Il incombe au lecteur de déterminer ce que Roman Jakobson appelle « le côté palpable

[46] *Ibid.*, p. 128.
[47] *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 159.

des signes »[48], de déduire, à partir du texte un contexte possible, « un monde possible »[49]. En dernier ressort, nous retrouvons le caractère circulaire de l'acte herméneutique : il s'agit aussi bien de déchiffrer le monde en tant que texte que le texte en tant que monde.

Considérations méthodologiques

Ce qui a été un trait caractéristique de la théorie féministe « atomisante » est d'avoir mis en jeu plusieurs théories les unes avec les autres, ce afin de mesurer l'utilité et la vérité de celles-ci mises en corrélation, tout en les appliquant à des thèmes divergents. Les deux ne s'excluent pas ; tout au contraire, les approches se recoupent avec des résultats interdisciplinaires notables. Notre travail témoignera des influences subies par cette approche devenue une pratique courante dans l'analyse littéraire où de multiples théories concourent pour élucider la présence de certaines constantes dans le texte. Nous optons donc pour une approche plurielle qui permet de rendre compte d'un texte d'une manière plus complexe au détriment de théories monolithiques.

Il découle du raisonnement plus haut que l'on chercherait en vain un passe-partout interprétatif : une théorie littéraire ou une méthode qui procurent tous les outils nécessaires pour discuter d'une littérature quelconque, à plus forte raison une structure seule et unique qui puisse englober des ouvrages se rangeant sous l'étiquette de genres de prime abord aussi disparates que ceux de Susini. Dans le but d'effecteur une étude la plus approfondie possible, nous aurons de ce fait recours aux théories de la critique littéraire tout autant qu'à d'autres théories des sciences humaines.

Chaque approche détermine une certaine perspective et finit par changer la configuration du tout, d'où l'intérêt d'étudier un même phénomène sous des angles variés. Pour citer Molinié et Viala : « […] il est intellectuellement profitable de tenter une "observation croisée" sur une même chose »[50]. Notre travail ne se veut donc pas un simple jeu intellectuel, mais notre espoir est que notre approche contribuera à une meilleure

[48] *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

[49] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 157.

[50] Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., 1993, p. 4.

compréhension de l'œuvre de Susini en introduisant une nouvelle perspective sur son œuvre.

Selon Charles, les paramètres véritables de l'activité herméneutique se définissent ainsi : « Toute procédure d'analyse est conditionnée par un ensemble de préjugés ou postulats touchant la définition, les fins et les fonctions de la littérature et la lecture »[51]. Notre étude n'échappe sans doute pas à ces préjugés et postulats. Toutefois, notre lecture s'est voulue « ouverte », c'est-à-dire que nous n'avons pas fixé préalablement d'hypothèse que la dissertation aurait tentée de prouver, exception faite de celle qui structure notre dissertation, à savoir que l'œuvre de Susini est imbue d'ambivalence. En cela, nous avons subi les influences de Derrida :

> Quand [...] on est déjà armé par une paire de concepts et d'une grille spéculative où apparaît déjà la figure classique d'un antagonisme, le débat opératoire qu'on s'apprête à instituer à l'intérieur ou à partir de cette philosophie risque de ressembler moins à une écoute attentive qu'à une mise à la question, c'est-à-dire à une enquête abusive qui introduit préalablement ce qu'elle veut trouver et fait violence à la physiologie propre à une pensée.[52]

Nous n'élaborons pas au préalable d'hypothèse ou de « grille spéculative » quant à la quête que constitue notre lecture, même si nous trouvons que la réflexion de Derrida semble trop restrictive en supposant qu'une grille conçue en avance contiendrait d'office des notions antagonistes et non pas tout simplement des recoupements.

Une autre objection s'impose : une analyse qui se base sur une lecture déjà effectuée – souvent à plusieurs reprises – n'introduit pas nécessairement d'une manière abusive ce qu'elle veut y trouver, mais elle ne saurait négliger de prendre en compte des constantes préétablies dans le texte, présentes dans la cognition du lecteur. En dernier lieu, c'est le lecteur en tant que critique qui opère le choix d'en mettre en évidence certaines, dans l'effort de délimiter l'objet d'étude afin de l'approfondir. Le critique tente d'élucider et d'expliciter son objet d'étude sans ignorer la réalité d'autres éléments présents, d'importance égale ou inégale.

[51] Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes,* Paris, Seuil, 1995, p. 10.
[52] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 229.

Michel Charles, de son côté, met aussi en garde contre le choix d'une unité de thématique comme point de départ de l'analyse d'une œuvre. Il désigne ce procédé comme « extrêmement périlleux, puisqu'il nous fait décider, avant toute analyse, de quoi on parle dans tel ou tel lieu du texte »[53].

Nous partageons la vision de Derrida et de Charles selon laquelle la fixation de l'objet d'étude de l'analyse à un seul thème peut simplifier *in extremis* l'œuvre et lui ôter sa complexité, voire négliger de prendre en compte les échos et les interrelations entre les structures des différentes parties de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que, comme constate Erich Auerbach dans *Mimésis*, même si la méthode de l'analyse des textes laisse une certaine liberté à l'interprète, ce qu'il affirme doit cependant se trouver dans le texte. Si l'interprétation est orientée par une certaine intention, la forme de cette intention ne prend forme que dans le jeu de l'exégèse. Auerbach poursuit : « Dans des études de ce genre on n'a pas affaire à des lois mais à des tendances et à des courants qui s'entrecroisent et se complètent de diverses manières. »[54]. Il y a ainsi un point de tangence entre Auerbach et Charles quant aux lois qui régissent la lecture du critique et auxquelles ce dernier n'échappe pas.

La rhétorique de la lecture[55] élaborée par Michel Charles va dans le même sens. Sa théorie s'appuie sur l'idée que dans le texte s'instaure un jeu de relations que la lecture doit révéler. La lecture serait inscrite dans le texte ; il comprendrait le principe même des lectures possibles et des lectures qu'il rejetterait. Autrement dit, le texte possèderait le double caractère de théoriser, en creux ou explicitement, une certaine ou certaines lectures que le lecteur peut en faire[56]. Pour Charles, il s'agit d'examiner comment le texte nous laisse libre ou nous contraint. Si le texte est « ouvert », il est en même temps soumis à un certain nombre de variables qui ne relèvent pas uniquement d'une théorie de la littérature. Charles épingle les grandes forces dans le jeu des interprétations : le désir et les tensions. Or, postule-t-il, ce jeu n'est possible que dans la mesure où le texte l'autorise. Le texte ne permet

[53] Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes, op.cit.*, p. 231.

[54] Erich Auerbach, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1946, p. 552.

[55] Théorie de la lecture développée dans un ouvrage portant le même titre : *Rhétorique de la lecture*. Par rhétorique Charles désigne « une théorie de l'efficacité du discours » (Paris, Seuil, 1977, p. 9).

[56] *Ibid.*, p. 9.

pas n'importe quelle lecture, il est marqué d'une précarité qui recèle un espace à explorer.

Comme le suggère Umberto Eco, on ne peut pas conclure « à une absence de norme de l'interprétation »[57] ; une fois le texte détaché de son émetteur, il ne flotte pas « dans l'éther d'une série potentiellement infinie, d'interprétations possibles »[58]. Pour Eco, c'est la cohérence textuelle interne qui contrôle le parcours du lecteur : « Toute interprétation donnée portant sur une certaine portion d'un texte peut être acceptée si elle est confirmée par, et elle doit être rejetée si elle est contestée par, une autre portion du même texte »[59]. Il conviendrait, selon Eco, de considérer le texte comme : « un objet que l'interprétation construit au cours de l'effort circulaire qui consiste pour elle à se valider à partir de ce qu'elle façonne comme son résultat »[60].

Charles aborde l'interprétation d'un texte par le postulat que la rhétorique de la lecture n'est pas ni ne doit être ni un système normatif, ni un inventaire purement descriptif ni un ensemble de préceptes, ni encore un catalogue de curiosités, mais « un système de questions possibles »[61]. Ce jeu de questionnements du texte donne à la littérature son existence, celle-ci n'existant que dans la mesure où l'on s'interroge sur elle. Charles définit par conséquent la théorie de la littérature comme un « art de questionner » ou comme une « invention, mise au point, mise en ordre de questions »[62]. Ce qui suit sera donc dans une perspective charlesienne une mise en ordre des réponses aux interrogations sur l'ambivalence que le texte nous a autorisée à y déceler.

Notre attente est que le raisonnement et l'argumentaire présentés dans cette dissertation donneront des preuves empiriques de leur validité. Notre objectif ultime n'est pas de submerger l'œuvre de Susini dans un océan de théories, mais plutôt d'immerger les théories dans une œuvre qui de par sa singularité engendrera, espérons-nous, sa propre universalité.

---

57 Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F, 1996, p. 20.

58 *Ibid*., p. 37.

59 *Ibid*., p. 59.

60 *Interprétation et surinterprétation*, *op.cit*., p. 59. Cette définition suffira pour nos fins.

61 *Rhétorique de la lecture, op. cit*., p. 118.

62 *Ibid*. p. 96.

Démarche d'étude

Dans l'objectif de procurer un cadre théorique au concept de base de notre analyse, nous présentons dans un premier temps la genèse de l'ambivalence en tant qu'objet d'étude scientifique, notamment psychologique et social, afin de définir le concept central à partir de son évolution et de fournir un survol de ses multiples facettes. Les paramètres de l'ambivalence utilisés dans l'étude de la fiction de Susini sont justifiés dans ces théories introductives et se trouvent affirmés par elles. L'ambivalence telle qu'elle a été mise en fiction en littérature est aussi montée en épingle afin de donner un aperçu historique du concept en guise de caisse de résonance à notre propre étude.

Suit une présentation de la vie et de la personnalité de Susini, très connue dans les cercles littéraires parisiens, mais dont le rayonnement est demeuré relativement restreint auprès du grand public. Le chapitre sur la vie de Susini tient à démontrer un lien entre son temps, sa vie et sa fiction. Un des prérequis de notre étude est que la frontière entre vie et fiction n'est pas étanche et que tout comme la vie se nourrit de fiction, les fondements de la fiction sont à chercher dans la vie réelle, même si démêler ces rapports constitue un défi. Ici nous mettons également en avant la genèse de ses textes et présentons une chronologie de son œuvre afin de donner un survol de l'évolution de ses thématiques. La réception académique sera discutée, tout comme la réalité hors-texte sur laquelle il faudra certainement lire, du moins en partie, son œuvre et la réception médiatique, dont le rôle a bien sûr été de véhiculer le contenu des ouvrages, mais dont les nombreuses voix ont participé à créer une certaine image de l'écrivain et de son univers intime.

Dans les derniers chapitres de la dissertation, nous exercerons notre vigilance critique sur les différentes manifestations de l'ambivalence telle qu'elle se traduit en forme textuelle chez Susini.

Dans la deuxième partie nous soumettons les textes de Susini à une étude à travers l'optique ambivalente. Cette partie, soit l'analyse de l'ambivalence de la figure féminine dans la fiction de Susini, constitue le tronc du présent travail. L'analyse des figures féminines suit leur développement biologique, psychique et leur statut social : les jeunes filles et les adolescentes, les femmes en couple et les mères. Il s'agit d'une étude thématique où nous tenterons de rester dans le contexte dicté par le récit, ce

afin d'examiner de l'intérieur l'univers féminin mis en scène dans sa fiction. Nous ne pouvons pas éviter quelques recoupements avec les préoccupations de la troisième partie, les modalités d'écriture, car il est difficile de parler du monde du livre sans évoquer les outils à l'aide desquels ce monde est créé. Nous pensons toutefois que cette étude puise ses influences majoritairement dans la tradition thématique ; les considérations sur et les références à des questions langagières et stylistiques ne sont évoquées que pour mieux mettre en lumière le sémantisme du texte. Et l'objet d'étude, l'ambivalence, synthétise bien sûr un des thèmes qui, pensons-nous, parcourt toute son œuvre.

L'étude sur le contenu d'une œuvre comporte aussi, comme nous l'avons dit plus haut, des interrogations sur son aspect scriptural : qu'est-ce qui corrobore au plan textuel la thèse soutenue tout au long de cette dissertation, c'est-à-dire par quels moyens l'écriture véhicule-t-elle l'ambivalence ? Les différents aspects de l'ambivalence du texte susinien seront le noyau de la troisième et dernière partie de notre étude. La troisième partie prend comme postulat que le texte écrit est un discours jaillissant d'un contexte plus ou moins spécifique dans le temps et l'espace et que cette indétermination temporelle et spatiale se reflète dans le discours que constitue le texte écrit. Le discours est perçu davantage comme une catégorie herméneutique que comme une matrice linguistique et dans cette dernière partie, le texte sera perçu comme un énoncé et l'écriture comme un acte d'énonciation.

Deux angles d'attaque s'entrecroisent concernant les deuxième et troisième parties ; l'étude de l'ambivalence de la figure féminine dans la deuxième partie sera synchronique dans le sens où elle ne prendra pas en considération l'œuvre dans sa succession, ni à vrai dire l'évolution de la femme, mais articulera les ambivalences de celle-ci, à travers l'étude de certains cas emblématiques, à un moment précis de sa vie. La troisième partie sera synthétisante dans la mesure où nous tentons d'y résumer l'œuvre et l'ambivalence qui s'y manifeste. La troisième partie mettra également l'accent sur l'écriture, alors que la deuxième partie se veut thématique.

Première partie :

De la théorie à la réalité

Première partie : De la théorie à la réalité

Avant de nous lancer dans l'analyse de l'œuvre de Susini, nous nous pencherons dans un premier temps sur le concept d'ambivalence. L'ambivalence est un terme répandu, qui dévoile beaucoup de définitions variées selon la science humaine qui le scrute. Dans le premier chapitre, nous ferons le tour de quelques-unes de ces définitions en prenant appui sur la philosophie, la psychologie, la sociologie et la littérature.

Notre titre se réfère aux théories dans le cadre desquels l'ambivalence a été pensée. La réalité du titre pointe pour sa part vers deux directions : celle qui se dissimule derrière le travail concret dans le domaine de la psychologie et la psychiatrie menant vers une plus profonde compréhension du phénomène qu'est l'ambivalence et celle du réel se cachant derrière l'œuvre qui constitue l'objet d'étude de cette dissertation.

1. L'ambivalence en théorie et en pratique

Il est judicieux de remarquer que, de tout temps, bien avant l'invention du terme, l'homme a été ambivalent : déchiré entre des motivations, des croyances et des tendances contraires qui l'ont fait s'interroger sur les enjeux de la condition humaine aussi bien par le biais de réflexions philosophiques que de textes classiques.

Aristote développe sa réflexion sur l'ambivalence humaine autour de la notion de vertu et d'homme vertueux. Il se penche sur les différentes formes que l'ambivalence peut revêtir, les actes qui l'engendrent et ses perversions. Selon lui, la vertu est définie comme le « juste milieu par rapport à deux vices, l'un par excès, l'autre par défaut »[63]. Selon la conception d'Aristote, les émotions appropriées sont un élément clé des vertus stables. Ce qui caractérise un homme vertueux, pense-t-il, est le fait que celui-ci n'éprouvera pas de conflit émotionnel ou d'ambivalence.

Plus tard, les préoccupations de l'homme relatives à sa condition humaine se sont également traduites dans des écrits d'essayistes comme Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère et Pascal, pour ne mentionner

[63]*L'Éthique à Nicomaque. Tome 1 : Introduction et traduction*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain/Éditions Béatrice-Nauwelaerts, 1958, p. 45.

que des essayistes français du XVIIe siècle chez qui nombre de pensées et de maximes transmettent des états ambivalents de l'être[64].

L'ambivalence littéraire n'est pas sans lien avec la philosophie. L'ambivalence mise sous forme de fiction est une interrogation sur l'existence et ses vicissitudes : comment vivre dignement ? L'ambivalence fictionnalisée n'est pas plus que les réflexions philosophiques sur elle un phénomène récent en littérature. La thématique en remonte aux premiers écrits classiques.

Tout en restant au XVIIe siècle, nous pourrions évoquer par exemple *le Cid* de Corneille. Rodrigue se trouve déchiré entre son amour pour Chimène et le devoir de venger son père et finit par tuer le père de Chimène. Chimène, de son côté, se retrouve à partir de ce moment au cœur d'un dilemme moral, déchirée entre l'honneur de se venger et son amour pour Rodrigue à qui elle devrait pardonner son acte. Son ambivalence émotionnelle ne se laisse pas résoudre d'une manière rationnelle : renier son amour pour Rodrigue, ou autrement dit, enterrer sa haine pour lui au nom du pardon, ou rendre son cœur plus dur au nom de la vengeance ne semblent pas être des solutions moralement défendables.

Malgré son amour pour Rodrigue, elle réclame la tête de celui-ci auprès du roi. Rodrigue vient s'offrir à Chimène qui refuse de lui donner la mort. Chimène ne renonce pas à obtenir justice, convainc Rodrigue de combattre et demande au roi un champion pour la venger. Le vainqueur de ce duel sera son futur époux. Rodrigue sort vainqueur du duel et Chimène devra l'épouser après un délai d'un an, temps que le roi lui impose pour le deuil de son père.

Voilà donc une situation ambivalente englobant à tour de rôle les deux protagonistes. Or, tandis que Rodrigue se résout à s'offrir à Chimène en offrant sa vie à celle qu'il aime, tranchant de ce fait dans une situation ambivalente, l'ambivalence de Chimène est maintenue et ne sera résolue que par la décision du roi, qui tout en respectant le deuil de Chimène l'oblige à respecter sa promesse. L'ambivalence de Chimène est ainsi en quelque sorte englobée par elle : elle intègre aussi bien son amour conflictuel pour Rodrigue que le chagrin de la perte de son père et son ressentiment pour

[64] Ainsi nous ne pouvons adhérer entièrement à la constatation de Celine Mathew en 1984 que très peu aurait été écrit sur l'ambivalence (*Ambivalence and Irony in the works of Joseph Roth*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 12).

celui qui l'a tué. A la lumière de la réflexion aristotélicienne, il semblerait que l'ambivalence émotionnelle qu'éprouve Chimène ferait d'elle un être dont les sentiments ne seraient pas en accordance avec les fins morales préconisées par Aristote, car une certaine honnêteté émotionnelle exigerait qu'elle résolve son conflit interne en renonçant au ressentiment envers l'assassin de son père.

D'autres pièces de théâtre célèbres dressent des questionnements sur l'ambivalence analogues à ceux suscités par le texte de Corneille, par exemple la pièce *Roméo et Juliette* de Shakespeare, antérieure à la pièce de Corneille, dont le titre entier est *The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet*[65] , mettant en évidence la situation à la fois excellente et lamentable de la situation amoureuse des deux protagonistes Juliette et Roméo.

L'ambivalence est donc un des états qui caractérisent tout être à un moment ou à un autre dans son positionnement face aux valeurs présentes dans le monde ordinaire et c'est un concept qui, comme tout autre, est sujet à des attitudes et à des efforts interprétatifs variés.

1.1. L'ambivalence en psychologie et en psychiatrie

L'état ou le sentiment d'ambivalence avec tout ce que cela comporte de contradiction, d'incohérence, d'équivoque de la pensée et du comportement humain sont donc familiers à l'homme depuis toujours, mais de quand et d'où vient le terme lui-même ? Une façon de comprendre les concepts et de tenter d'en circonscrire la multitude de sens consiste à se reporter aux définitions trouvées dans les dictionnaires.

Ainsi « l'ambivalence » (du latin *ambo* « tous les deux » et *valence* du bas latin *valentia*) est dans *Le Petit Robert* défini comme 1) caractère de ce qui comporte deux composantes de sens contraire et 2) caractère de ce qui se présente sous deux aspects cumulatifs, sans qu'il y ait nécessairement opposition[66]. *Le Petit Larousse Illustré* propose les définitions suivantes : 1) caractère de ce qui a deux aspects radicalement différents ou opposés et 2) disposition d'un sujet qui éprouve simultanément deux sentiments

[65] Publiée en 1597.

[66] *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.

contradictoires vis-à-vis d'un même objet (amour et haine, p.ex.)[67]. « Ambivalent » est par conséquent défini dans *Le Petit Robert* comme ce qui comporte deux valeurs contraires et dans *Le Petit Larousse Illustré* comme 1) ce qui a un double sens ou 2) ce qui manifeste deux sentiments contradictoires.

Comme le mettent en évidence ces définitions, aucune valeur appréciative n'est attachée au concept : être ambivalent ne représente pas un état négatif ou non rationnel, ce n'est ni bien ni mal d'être ambivalent, il s'agit uniquement d'une adhésion à des valeurs hétérogènes.

Dans ce qui suit, nous présenterons quelques réflexions relevées dans la psychologie et la psychiatrie que nous jugeons pertinentes pour l'étude, sans prétendre à l'exhaustivité. Ainsi nous laissons de côté l'œuvre de Karl Abraham[68] et Melanie Klein[69], par exemple, chez qui l'ambivalence est envisagée davantage comme névrotique et paradoxalité psychotique, aspects en dehors du champ d'investigation et d'application de cette dissertation.

1.1.1. L'inventeur du terme : Bleuler

Le terme d'ambivalence a été créé par le psychiatre suisse Eugen Bleuler (1857-1939) en 1910 dans le domaine de la psychiatrie[70]. Il publie en 1910 une conférence faite à Berne sur l'ambivalence sous le titre « Vortrag über Ambvalenz » dans le *Zentralblatt für Psychoanalyse*. Il élabore le terme plus amplement dans son célèbre ouvrage *Dementia praecox oder Gruppe des*

---

[67] *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2001.

[68] La réflexion de Karl Abraham concernant l'ambivalence s'axe entre autre autour de la notion de libido. Il retient six étapes dans son organisation. Ces étapes sont considérées selon leur appartenance à la pré-ambivalence, à l'ambivalence et à la post-ambivalence. Pour un survol plus détaillé qu'accorde Abraham à l'ambivalence, voir « Introduction au texte de Karl Abraham », par Ilse Barade, *Ambivalence. L'amour, la haine, l'indifférence*, sous la direction de Michèle Emmanuelli, Ruth Menahem et Félicie Nayrou, Paris, PUF, 2005, p. 45-60.

[69] Chez Melanie Klein l'ambivalence est le concept central dans sa théorie sur la dépression et l'angoisse dépressive. L'ambivalence naît, selon Klein, du clivage entre les imagos aimée et haïe et notamment par le clivage de l'imago maternelle.

[70] Pour un survol historique du concept d'ambivalence tel qu'il a été conçu par Bleuler voir le chapitre « La notion d'ambivalence dans l'œuvre de Bleuler (1911) » dans Juliette Favez-Boutonier, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*. Paris, L'Harmattan, 2004 (1972), p. 13-37.

Schizophrenien, paru en 1911[71]. Il s'agit d'un nouveau terme scientifique ; précis et sans passé. Comme l'intitulé de son ouvrage laisse entendre, il range l'ambivalence parmi les symptômes fondamentaux de la schizophrénie à côté des associations et de l'affectivité. Bleuler décrit notamment sous le nom d'ambivalence des faits anormaux, mais l'ambivalence apparaît aussi dans son travail comme une fonction psychique normale, catégorisée au rang des symptômes fondamentaux. Il distingue trois catégories d'ambivalence : l'ambivalence affective, l'ambivalence de la volonté et l'ambivalence intellectuelle. Ces trois formes d'ambivalence ne peuvent et ne doivent, dans la pensée bleulérienne, être considérées comme des aspects séparés d'une même fonction ; tout comme affectivité et volonté ne sont pas séparables en des entités distinctes, les oppositions intellectuelles ne sont pas séparables des oppositions affectives.

Si ces considérations de Bleuler sur l'ambivalence sont le fruit de son travail clinique avec les schizophrènes, il aborde également le rapport de l'ambivalence à la pensée normale. D'après Bleuler, chaque chose se présente chez l'être normal sous deux aspects différents. La différence entre la pensée schizophrénique et la pensée normale est que l'être normal fait une somme « algébrique » des valeurs positives et négatives de la chose tandis que le schizophrène, en raison de la faiblesse des liens associatifs de ses pensées, n'éprouve pas le besoin de faire fondre les deux aspects d'une chose en une totalité : il aime par exemple une rose pour sa beauté mais ne l'aime pas à cause des épines, alors qu'un être normal arrive à dépasser la faille creusée par les deux facettes d'un même phénomène. La synthèse peut toutefois, selon Bleuler, faire défaut même chez un individu normal : la double valorisation d'une chose ne relève pas, chez lui, de l'expérience vécue, mais est tout simplement due au fait que l'individu peut envisager une même chose sous deux angles, selon le cas. En fait, aux trois formes de l'ambivalence – l'ambivalence affective, volontaire et intellectuelle – s'amalgament des notions simples, composées ou complexes qui se présentent, soit côte à côte se mélangeant dans des proportions diverses, soit en se succédant. Bleuler souligne que si l'ambivalence est révélée par la schizophrénie du fait du processus de dissociation qui lui est inhérente et la

[71] Freud remarquera plus tard qu'il était tout à fait naturel que Bleuler invente le terme vu son hostilité et sa dévotion alternées pour l'analyse psychologique. (Robert K. Merton, *Sociological Ambivalence & Other Essays*, New York/London, The Free Press, 1976, p. 3.)

caractérise, l'ambivalence constitue toutefois une structure normale et utile de la pensée. Normale, car le monde des sentiments est orienté vers deux pôles opposés, le plaisir et la douleur, et utile, car elle permet le choix et la recherche de l'équilibre.

Il ne faut pas oublier que si Bleuler applique le concept d'ambivalence aux schizophrènes, il tente d'expliquer l'origine du phénomène en le rapprochant de la pensée normale dans laquelle des sentiments comme le doute, l'hésitation et l'oscillation entre le oui et le non sont facilement reconnaissables et familiers à tout le monde. Pour expliquer l'ambivalence, il a invoqué, d'un côté, certains faits dépendant des propriétés de l'objet ; de l'autre, des dispositions variables du sujet à l'égard de l'objet. La définition du concept que l'on peut retenir chez Bleuler est que l'ambivalence est le fait que « deux tendances opposées arrivent à la fois à la conscience »[72] sans que, clament des psychologues plus tardifs comme Favez-Boutonier, Bleuler résolve le problème de savoir s'il faut considérer ces tendances comme la cause des phénomènes en rapport avec lesquels elles se manifestent ou bien comme une conséquence de celles-ci.

1.1.2. Freud et la conjonction d'affects contraires

Bleuler est celui qui introduit à la fois le terme et l'idée en psychiatrie, car aucun de ses prédécesseurs ne désigne tout à fait les mêmes faits ni la même notion que lui. Le phénomène parcourt toutefois l'œuvre freudienne déjà avant l'introduction du terme par Bleuler. Freud développe dès 1909 une véritable clinique de l'ambivalence et la mise en pratique de ce concept sera développée tout au long de son œuvre. Avant même d'avoir recours au terme, Freud désigne et développe les particularités psychologiques obsessionnelles relevant de la notion d'ambivalence puisée dans sa réalité clinique dans *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle* de 1909[73]. Il la décrit à cette époque comme une conjonction d'affects contraires envers une même personne[74].

[72] Bleuler cité d'après Favez-Boutonier, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 37.

[73] Michèle Emmanuelli *et al.*, *Ambivalence. L'amour, la haine, l'indifférence*, Paris, P.U.F., 2005, p. 18.

[74] Jacques Chazaud, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 4.

L'exemple du petit Hans[75] illustre l'apport de Freud à la discussion sur la notion d'ambivalence. Hans, petit garçon, refuse de sortir dans la rue par crainte de se faire mordre par un cheval. Son incapacité à sortir est une inhibition, une restriction que son ego s'est auto-imposé afin de ne pas éveiller le symptôme d'angoisse. Le sentiment d'angoisse, de son côté, est partiellement lié aux sentiments ambivalents qu'il nourrit envers son père, bien aimé, mais vis-à-vis duquel il est simultanément jaloux et hostile en raison de son attitude œdipienne. Voilà donc le cas typique d'un conflit dû à l'ambivalence : un amour justifié et une haine non moins justifiable envers une même personne.

Si Bleuler introduit et définit le concept, Freud en élargit l'emploi en l'appliquant de manière plus rigoureuse. Pour Freud, l'essence de l'ambivalence réside dans la conjonction entre l'amour et la haine à l'égard du même objet et il s'intéresse notamment au conflit d'ambivalence. Freud considère que c'est l'idée du conflit d'ambivalence qui est décisif et ce concept est chez lui avant tout un outil fondamentalement dynamique.

Freud note également l'importance de la notion de résistance inhérente à l'ambivalence. Il existe, d'après lui, un nombre limité de types de résistance parmi lesquels la répression et la compulsion de répétition. La répression consiste à refouler des pensées, des souhaits et des sentiments afin de les empêcher de surgir à un niveau conscient dans l'effort de l'individu pour lutter contre l'anxiété. Des conduites comme le déni et la projection constituent des exemples de la résistance. La compulsion de répétition, quant à elle, est la tendance inconsciente de répéter dans les rapports adultes des schèmes comportementaux relatifs à une quête d'assouvissement des désirs et des souhaits éprouvés dans l'enfance. L'ambivalence occupe donc une grande part dans le travail de Freud et il lui confère, par un vaste travail clinique bien documenté, un aspect universel.

1.1.3. Favez-Boutonier et l'incompatibilité de l'ambivalence avec une conscience logique

En 1938, Juliette Favez-Boutonier soutient sa thèse de médecine *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*. D'après Favez-Boutonier, il est impossible de comprendre le double développement

[75] Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* (1926), New York/London, W.W. Norton & Company, Inc., 1959, p. 22-25.

simultané de valeurs opposées inhérent à la notion d'ambivalence, sans sortir des lois de la pensée raisonnable : « [...] pour comprendre vraiment l'ambivalence, il faut s'engager dans un monde où la logique ne règne plus »[76], constate-t-elle.

L'aporie de la pensée de Bleuler, soutient Favez-Boutonier, c'est que l'on ne peut expliquer un phénomène difficilement concevable en ayant recours à des faits connus et pensables. Le fait que l'eau se compose d'hydrogène et d'oxygène ne nous aide véritablement en rien dans notre compréhension de ce qu'est l'eau, car nous ne pouvons pas la sentir à travers ce savoir, exemplifie Favez-Boutonnier. Il faut la sentir pour la comprendre, explique-t-elle. De même, nous comprenons bien, poursuit-elle, que l'ambivalence soit bipolaire ; il y a le oui et le non, le pour et le contre, l'amour et la haine, mais nous n'arrivons pas à saisir l'essence du concept à travers ces faits.

Favez-Boutonier synthétise les théories de Bleuler et de Freud en octroyant une définition à l'ambivalence alignée en partie sur la conception freudienne du concept : d'après Favez-Boutonier, l'ambivalence peut être définie comme « la coexistence chez une personne de deux *tendances* opposées en conflit »[77]. Elle distingue trois formes d'ambivalence : l'ambivalence complète, l'ambivalence incomplète et l'ambivalence latente. Seule la première forme, l'ambivalence complète, relève d'une pathologie. Elle appelle cette forme d'ambivalence schizophrénique et c'est la seule où deux tendances opposées se manifestent simultanément dans une indépendance absolue, soit se juxtaposant soit se succédant. Dans la deuxième forme d'ambivalence, l'ambivalence incomplète, le moi perçoit consciemment les deux tendances opposées, et le sujet distingue nettement l'une des tendances comme faisant partie de la personnalité et l'autre comme lui étant étrangère. Ce type d'ambivalence est représenté par l'obsession. Dans la troisième forme, l'ambivalence latente, l'ambivalence est, comme son nom l'indique, cachée au sujet, qui en est donc inconscient tout comme elle demeure cachée à l'observateur à qui rien dans le comportement et aux dires du sujet ne laisse entrevoir sa disposition duelle. Cette ambivalence est représentée par le délire de la jalousie.

---

[76] Juliette Favez-Boutonier, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, *op.cit.*, p. 11.

[77] *Ibid.*, p. 55.

Favez-Boutonier explicite le caractère inconscient de l'ambivalence de la façon suivante :

> […] l'ambivalence c'est la liaison indissoluble, en raison de la structure même des tendances, et presque indépendamment de l'objet, de l'amour et de la haine, à l'égard d'un même objet. Il y a dans l'ambivalence une contradiction incompatible avec la conscience qui juge et raisonne. C'est pourquoi il est impossible que l'ambivalence s'installe ainsi en pleine lumière dans la conscience, elle n'y parviendra que rationalisée, justifiée, ayant perdu sa véritable identité. Chez le normal, l'ambivalence est forcément plus ou moins inconsciente : il serait plus exact de dire qu'elle est toujours à quelque degré incompatible avec les exigences de la pensée consciente. […] C'est cette unité des contradictoires inadmissible pour la logique et parfois la morale, en tout cas pour le Moi, qui constitue l'ambivalence. Nous pouvons bien hésiter entre le oui et le non, l'amour et la haine, admettre leur conflit, mais nous ne pouvons pas penser *qu'ils ne font qu'un*. Or c'est là l'ambivalence. C'est pourquoi les observateurs qui ont décrit des sentiments ambivalents, ont souvent méconnu cette inavouable dualité, ou l'ont rationalisée, transposée, *intellectualisée*, de telle sorte que l'ambivalence elle-même est absente, ou se devine à peine dans leurs analyses.[78]

Au terme de son examen de la notion d'ambivalence, Favez-Boutonier retient la définition suivante du concept :

> Sous ses diverses formes, l'ambivalence est donc : la double valeur simultanée positive et négative, d'une même tendance qui se présente à la conscience ou se manifeste dans la conduite, sous l'aspect de deux composantes opposées.[79]

La théorie de Favez-Boutonier a le grand mérite d'avoir synthétisé et amplifié les études menées par ses prédécesseurs et ses contemporains, mais pèche peut-être à son tour par la défaillance de définitions de notions telles que « tendance » et « composante » figurant dans la définition de l'ambivalence. A quoi exactement ces notions renvoient-elles ?

[78] *Ibid.*, p. 59.
[79] *Ibid.*, 64.

1.1.4. L'ambivalence comme espace de transition

Pour Freud, l'ambivalence était liée au conflit. Des définitions plus contemporaines dans le domaine de la psychologie mettent davantage en avant son rapport avec la transition. Engle et Arkowitz[80] remarquent que la notion d'ambivalence est profondément liée au changement : soit elle concerne le changement même, soit les méthodes pour atteindre un changement. Selon eux, l'ambivalence est récurrente dans le cas où l'individu tente d'éliminer des dépendances : tout en manifestant une volonté prononcée d'effectuer un changement, l'individu oscille entre le changement et le statu quo. Souvent, le changement progresse grâce à un mouvement d'oscillation plutôt qu'en respectant une progression régulière.

Athanassiou-Popesco, à son tour, explicite les mécanismes de ce changement : dans l'acception généralement admise du terme d'ambivalence, l'investissement positif pour un objet se mêle à un investissement négatif. Le sentiment d'ambivalence est l'oscillation entre le pôle positif et le pôle négatif ainsi que le passage d'une position à l'autre. L'ambivalence n'est pas uniquement une double perspective sur une même chose, prétend Athanassiou-Popesco, elle est « un changement de perspective de manière alternée sur un rythme plus ou moins rapide »[81] sur un même objet. L'ambivalence peut être qualifiée comme un état « à double face » opposant non seulement l'amour à la haine pour le même objet, mais elle peut également opposer d'autres couples binaires comme activité/passivité, féminin/masculin, contrôle/soumission, conscience/inconscience, etc. Il s'agit d'un terme lié à la transitionalité dans la mesure où, comme le met en évidence Athanassiou-Popesco, l'ambivalence permet que

> s'effectue une bascule entre les éléments clivés tout en maintenant le déni qui les sépare […] Le concept de transitionnel convient donc bien à l'ambivalence puisque, tout comme l'espace transitionnel, l'ambivalence est un espace de libre jeu. L'espace ou l'objet transitionnel n'est ni dedans, ni dehors, ni l'autre, ni moi ; il est les deux ensemble et est destiné à

[80] David E. Engle, Hal Arkowitz, *Ambivalence in Psychotherapy*, New York/London, The Guilford Press, 2006, p. 4.

[81] Cléopâtre Athanassiou-Popesco, « Étude du concept d'ambivalence. À partir de Mélanie Klein », in Michèle Emmanuelli, Ruth Menahem, Félicie Nayrou (éd.), *Ambivalence : l'amour, la haine, l'indifférence*, Paris, PUF, 2005, p. 70.

> disparaître afin que les identités ou les espaces se séparent puis se lient les uns aux autres.[82]

L'ambivalence, souligne Athanassiou-Popesco, ne fixe pas la reconnaissance d'un lien entre les éléments clivés, mais fait passer, par un mouvement de bascule, d'un pôle à l'autre sans que le sujet se sente obligé d'effectuer un lien entre lesdits éléments.

En général, nous pouvons constater qu'en psychologie et en psychiatrie, le terme d'ambivalence est souvent défini d'une manière serrée alors que des études plus récentes permettent de nuancer davantage ces premières définitions. Ainsi les précisions apportées par Cacioppo et Berntson[83] qui apportent une gradation à la notion d'ambivalence. Selon Cacioppo et Berntson les individus peuvent manifester une évaluation très positive et peu d'évaluation négative envers un objet, ou bien très peu d'évaluation positive et négative envers un objet ou encore une évaluation très négative et très positive envers un même objet. Ce dernier état est leur définition de l'ambivalence. Dans cette acception de l'ambivalence, l'état ambivalent se résumerait à une certaine densité ou à un certain degré qui se subsumerait par une diminution de l'intensité dans l'un ou l'autre terme présent dans l'opposition conflictuelle générant de l'ambivalence.

En guise de conclusion sur la définition de l'ambivalence telle qu'elle est conçue en psychologie et en psychiatrie, nous pouvons postuler que pour d'aucuns l'ambivalence caractérise un état plus ou moins général de confusion ou un espace transitionnel tandis que pour d'autres, le terme comporte un haut degré de conflit envers un phénomène.

1.2. L'ambivalence en sociologie

L'individu ne vit pas en ermite, mais en interrelation avec autrui. Comme les définitions plus haut l'ont souligné, l'ambivalence est un sentiment vis-à-vis de quelque chose ou de quelqu'un ; l'aspect interrelationnel est inhérent à son essence. Au vu de cela, la sociologie n'a pas manqué de faire de

[82] *Ibid.*, p. 71.

[83] Cité en l'occurrence d'après Bethany Albertson, John Brehm, R. Michael Alvarez, « Ambivalence as Internal Conflict », in Stephen C. Craig (éd.), *Ambivalence and the Structure of Political Opinion*, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2005, p. 16.

l'ambivalence une de ses notions phares dans l'étude des rapports entre l'homme et son environnement social.

1.2.1. Statuts et gamme des rôles

La notion d'ambivalence a été centrale dans la sociologie classique élaborée à partir des sociologues allemands Max Weber (1864-1929) et Georg Simmel (1858-1918). Dans la sociologie classique, l'ambivalence sociale désigne la combinaison nécessaire, mais souvent imprégnée de conflit, entre l'obéissance aux normes et la volonté d'affirmer son individualité. Plus tard Robert K. Merton (1910-2003) a introduit, notamment à travers son étude sur l'ambivalence structurale, la notion d'ambivalence dans la sociologie moderne. Selon certains, l'ambivalence sociologique est véritablement le fil rouge qui relie ses ouvrages produits entre 1936 et 1975[84].

L'ouvrage *Sociological Ambivalence and Other Essays*[85] de Merton est entièrement consacré à l'introduction de la notion d'ambivalence sociale aux côtés de l'ambivalence psychologique. Merton justifie l'invention du terme par le fait que même si l'ambivalence sociologique a été présente dans les recherches psychologiques menées par des psychologues et psychothérapeutes comme Bleuler et Freud, le social y est demeuré à la périphérie des considérations, considéré comme le résultat de faits historiques, alors que les constellations sociales entre les individus dans l'émergence de l'ambivalence individuelle méritent bien d'être posées sur le devant de la scène. Pour Merton, les explications psychologiques ne suffisent pas pour éclairer d'une manière exhaustive les conflits intérieurs et les expériences d'ambivalence d'un individu. Les relations sociales, affirme-t-il, doivent nécessairement être intégrées dans l'analyse afin de comprendre le mécanisme de l'émergence et du fonctionnement de l'ambivalence. L'ambivalence sociologique vise, entre autres, la façon dont l'ambivalence s'incruste dans la structure des rôles et des statuts sociaux. Merton souligne que l'ambivalence sociologique ne remplace pas l'ambivalence psychologique, mais en constitue un complément. Il définit le rôle de l'ambivalence sociologique en lui accordant deux dimensions spécifiques :

[84] Pierpaolo Donati, « Sociological Ambivalence in the Thought of R.K. Merton », *Robert K. Merton & Contemporary Sociology,* Carlo Mongardini & Simonetta Tabboni (éds.), New Brunswick/New Jersey, Transaction Publishers, 1998.
[85] New York/London, The Free Press, 1976.

> *In its most extended sense*, sociological ambivalence refers to incompatible normative expectations of attitudes, beliefs, and behavior assigned to a status (i.e., a social position) or a set of statuses in a society. *In its most restricted sense*, sociological ambivalence refers to incompatible normative expectations incorporated in a *single* role of a *single* social status […].[86]

Même si la société consiste d'individus dotés d'émotions et même si, selon une certaine pensée sociologique[87], ces émotions doivent avoir un sens, le sens étant construit au niveau sociétal et réalisé dans l'interaction des individus, l'objet de la théorie sociale sur l'ambivalence n'est pas la personnalité ou le caractère de l'individu, mais il se penche particulièrement sur la structure sociale.

Dans l'étude de la structure sociale, la gamme des rôles et l'ambivalence sociologique, introduites par Merton, sont parmi les instruments les plus influents. La structure sociale est constituée, dans la conception mertonienne, d'un réseau complexe de relations de rôles lié à un simple statut. Un statut n'inclut pas un rôle unique, mais un ensemble de rôles. Pour reprendre un des exemples de Merton, le statut de professeur englobe les rôles de professeur, conseiller, chercheur, administrateur ou collègue. Chacun d'entre eux est à son tour relié à d'autres statuts et à des sous-rôles : par exemple, le professeur est à la fois promoteur et évaluateur dans sa relation avec les étudiants[88]. Chaque élément de la gamme de rôles étant positionné diversement dans l'ensemble de la structure sociale, aucune garantie n'existe que les éléments de chaque gamme présentent les mêmes attentes par rapport à ceux qui occupent l'autre rôle. Dans la réflexion de Merton, l'ambivalence sociologique et les attentes conflictuelles sont ainsi systémiques[89] : elles sont enchâssées dans la structure de la gamme des rôles ou même à l'intérieur d'un rôle unique dans cette gamme.

Il est facile de voir en quoi la réflexion sur les statuts et les rôles peut alimenter la discussion sur l'ambivalence féminine : de quelle manière la femme se positionne-t-elle vis-à-vis des multiples rôles que la société lui

---

[86] *Ibid.*, p. 6.

[87] Andrew J. Weigert, *Mixed Emotions: Certain Steps Towards Understanding Ambivalence,* Albany, State University of New York Press, 1991, p. 8.

[88] Robert Merton, «The Role Set », in *British Journal of Sociology*, 8, 1957, p. 106-120.

[89] *Sociological Ambivalence and Other Essays*, New York, Free Press, 1976.

assigne–main d'œuvre, maîtresse, épouse, mère – et à quel degré sa position s'accorde-t-elle avec le statut dont elle souhaiterait jouir elle-même et avec celui que la société est prête à lui laisser occuper ?

1.2.2. L'ambivalence comme outil d'exploration des moments de non-identité

Dans les définitions plus haut, l'ambivalence est considérée plutôt comme un phénomène à définir ou comme un phénomène dont il faut examiner le caractère et le fonctionnement. Dagmar Lorenz-Meyer propose une instrumentalisation plus appuyée du concept. Elle veut lui assigner un rôle de première importance dans l'analyse des situations « étales » dans l'évolution sociohistorique d'une société. Pour elle, le concept d'ambivalence constitue en sciences sociales un outil analytique précieux dans l'exploration des moments de non-identité et de non-clôture, c'est-à-dire dans l'interprétation des forces opposées simultanément présentes chez l'individu le poussant dans des directions d'action différentes aussi bien au niveau individuel que sociétal[90]. Elle propose un développement des aspects normatifs et performatifs de la notion afin de rendre l'instrument, que le concept d'ambivalence représente, plus aiguisé dans l'étude des valeurs opposées simultanément présentes dans la société et les discours qui en émanent :

> In order to develop the concept in social science terms it is necessary to focus on the normative and performative aspects of ambivalence, namely on the ways in which opposing values are shaped by social practices and discourses and on the institutional and individual strategies of dealing with ambivalence. These strategies feed back, sustaining or challenging structural ambivalences. Such an approach requires conceiving the opposing forces not in terms of logical contradictions but as contrary opposites that may be unstable or changing. It further suggests a path of analysis that is directed both towards specific situations in which ambivalences are articulated and towards broader discourses, maintained by social practices and material

[90] Dagmar Lorenz-Meyer, « The Politics of Ambivalence: Towards a Conceptualisation of Structural Ambivalence in Intergenerational Relations », Gender Institute, New Working Paper Series, 2, February 2001.

> institutions, which contain opposed valences, one of which may be more dominant, the other taken for granted or unmarked.[91]

Selon Lorenz-Meyer, les pratiques sociales et les discours façonnent des valeurs opposées et le rôle de la sociologie consiste à viser les stratégies individuelles de s'occuper de l'ambivalence qui naît dans l'entrecroisement de ces pratiques et de ces discours. Les stratégies individuelles auxquelles les individus ont recours se définissent de manière variée par rapport à l'ambivalence structurale, soit en la confirmant, soit en l'infirmant.

De son côté, l'ambivalence intergénérationnelle doit, selon Lorenz-Meyer, être considérée aussi bien sous un angle restreint, relatif à une situation spécifique, qu'en y intégrant des discours plus vastes englobant des valences[92] plus ou moins dominantes.

Notre étude de l'ambivalence de la femme s'inscrit dans la triple visée que propose Lorentz-Meyer dans la mesure où cette dissertation se propose dans la deuxième partie d'étudier des situations spécifiques d'individus, y compris dans des conflits intergénérationnels, avant de procéder dans la troisième partie à l'étude d'un discours plus vaste avec pour objectif de discuter quelles sont les valences opposées présentes dans la société peinte dans les romans de Susini et les stratégies auxquelles ont recours les jeunes filles et les femmes pour y faire face.

D'un point de vue sociologique, les ambivalences sont, selon Kurt Lücher[93], inhérentes aux structures sociales, culturelles et psychologiques. D'après lui, elles peuvent être reconnues comme étant des prérequis de toute action. Les actions peuvent néanmoins aussi être interprétées comme des conséquences de la manière dont l'individu gère les ambivalences. De ce fait, l'ambivalence est une construction secondaire ne dénotant pas le comportement en tant que tel, mais plutôt l'interprétation des relations en contexte social. L'ambivalence devient ainsi l'interprétation d'une interprétation, prétend Lücher. S'agissant de textes, s'ajoute une troisième

---

[91] *Ibid.*

[92] Attirance (valence positive) ou répulsion (valence négative) que le sujet éprouve à l'égard d'un objet ou d'une situation (Le Petit Larousse Illustré, Paris, Larousse, 2001).

[93] Kurt Lüscher, « Ambivalence: A key concept for the study of intergenerational relations », *Family issues between gender and generations*, Sylvia Trnka (éd.), European Commission, Directorate-General for Employment and Social Affairs, Vienna, May, 1999.

dimension à cette double interprétation : celle imposée par la nature de l'acte de lecture, elle aussi un acte interprétatif.

1.3. L'ambivalence en littérature

1.3.1. Les états et l'ambivalence de la femme selon Nathalie Heinich

Le travail qui a le plus marqué notre objet d'étude sur l'ambivalence des femmes est la réflexion de la sociologue Nathalie Heinich. Elle a publié deux ouvrages importants qui s'imposent si l'on tient à rendre compte de l'ambivalence de la femme dans la littérature occidentale. Le premier, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*[94], se veut exhaustif en répertoriant les différents statuts que les femmes peuvent occuper dans la société et le couple ; le second *Les ambivalences de l'émancipation féminine*[95] met l'accent sur les sacrifices qu'ont dû faire les femmes pour accéder à leur liberté.

Dans le premier ouvrage *États de femme*, Heinich distingue quatre catégories d'état que peut occuper la femme ; l'état de la première, de la seconde et de la tierce ainsi que celui de la femme « non liée », qui se définissent par l'articulation de trois critères : économique, sexuel et hiérarchique. Le premier état correspond à l'épouse légitime de l'homme et la mère de ses enfants. Le second état correspond soit à la seconde épouse de l'homme, soit à la maîtresse, c'est-à-dire une femme ayant des rapport sexuels en dehors d'un mariage. La tierce est la femme économiquement indépendante, figure souvent incarnée dans la fiction par les gouvernantes, les vieilles filles, les savantes ou les veuves ; ni filles ni premières ni secondes, elles habitent un monde d'où le sexe est absent. L'état de fille est l'état de la jeune fille avant d'accéder au statut du mariage, moment à partir duquel elle occupera la place de la première, l'épouse de l'homme. La femme « non liée », finalement, est représentée par la femme indépendante, émancipée, la « femme libre ». Cette figure féminine « non liée » piégée par des attentes contradictoires est présente notamment dans la fiction de Susini publiée après les trois premiers ouvrages formant le cycle corse.

Si dans *États de femmes* la notion d'ambivalence est abordée plutôt accessoirement, Heinich en fait le thème principal dans un des ouvrages les plus explicites sur l'ambivalence féminine, l'incontournable *Les*

[94] Paris, Gallimard, 1996.

[95] Paris, Albin Michel, 2003.

ambivalences de l'émancipation féminine. Comme signalé par son titre, l'ambivalence féminine y est étudiée à travers l'optique de l'émancipation de la femme, une des plus grandes sinon la plus grande modification qui s'est produite dans la condition féminine au XXe siècle. L'étude sur la nouvelle femme, la femme « non liée » dans les termes de Heinich, n'exclut pas, selon elle, le modèle des états de femme, mais se superpose à lui. Un des axes de l'ambivalence de la femme non liée se joue autour du rêve de se faire sauver et de la réalité quotidienne : la femme indépendante est prise entre son rêve de voir arriver le prince charmant et son aspiration à l'indépendance, selon Heinich. L'ambivalence concernant de tels désirs contradictoires réside, prétend-elle, dans le fait que la femme manifeste une adhésion aux deux modèles, malgré leur incompatibilité. La duplication des modèles entraîne à la fois une double possibilité de satisfaction et de contrainte : la femme peut aspirer tout autant au bonheur dans le travail que dans l'amour, le stress étant causé par les attentes évoquées justement par cette ouverture des choix vers la double possibilité qui du coup se renverse dans l'obligation : puisqu'elle *peut*, elle *doit* réussir dans les deux registres. Ainsi la femme libre se trouve de nouveau piégée, cette fois-ci paradoxalement dans les rets tendus par sa liberté.

1.3.2. La sociologie du texte selon Pierre V. Zima

Le rôle crucial qu'ont joué sur notre travail les ouvrages de Heinich traitant des états et de l'ambivalence de la femme ne pourrait être sous-estimé. Un autre ouvrage notable mettant en évidence l'ambivalence dans la littérature française est *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka Musil*[96] par Pierre V. Zima. Dans son analyse, Zima retrace l'histoire du roman psychologique et de l'ambivalence comme un de ses thèmes. Il appelle la psychologie la science de l'inconscient, née dans un contexte socio-historique dans lequel le Moi apparaît comme une instance à la fois ambivalente, refoulante et rationalisante. Ce n'est donc pas un hasard, affirme-t-il, si aussi bien la psychologie que les romans du début du XXe se trouvent simultanément ébranlés, aux prises avec des problèmes d'ambivalence et d'un Moi en crise. Dans un tel contexte, les individus apparaissent scindés, comme des êtres

[96] *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, L'Harmattan, 2002.

doubles et le dédoublement du personnage devient, selon Zima, à la fois le thème principal de la psychanalyse et un des thèmes saillants du roman.

Selon Zima, il existe un lien étroit entre l'évolution de la psychologie et l'évolution du contenu de la littérature. Parallèlement à l'évolution de la psychologie, écrit-il, qui se détache de la philosophie pour proclamer de part en part son statut de science humaine, se développe, notamment en France et en Allemagne, ce que l'on appelle le roman psychologique qui découvre la méthode introspective révélant que l'homme n'est pas seulement un être moral, mais aussi un être ambigu et irrationnel. Cette révélation s'étant trouvée au cœur des théories philosophiques, devient un des principaux sujets du roman. Progressivement les récits d'aventure et de guerre se sont substitués à des textes romanesques au centre desquels se trouve l'ambivalence, qui est un des premiers problèmes auquel s'attaquera le discours fictionnel aux côtés du thème de l'amour, qui avec l'ambivalence joue un rôle primordial dans des romans comme *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette ou *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

Chez certains romanciers l'ambivalence peut être tellement forte, déclare Zima, qu'elle entraîne une mise en question de la notion de Sujet de l'identité de l'individu. Zima montre dans son analyse qu'il existe dans la *Recherche du temps perdu* un lien serré entre la place qu'occupe la psychologie et l'importance de l'ambivalence : lorsque l'ambivalence augmente, évolution suite à laquelle les personnages deviennent opaques et méconnaissables, la psychologie devient de plus en plus importante.

1.3.3. Note sur les études de l'ambivalence dans la littérature

D'autres ouvrages se focalisent sur l'analyse d'une œuvre sans prétendre au développement d'une méthodologie. Ceci est le cas de deux études sur des auteurs germanophones : *Ambivalence and Irony in the Works of Joseph Roth*[97] par Celine Mathew et *Ambivalence Transcendez. A Study of the Writings of Annette von Droste-Hülshoff*[98] par Gertrud Bauer Picar.

Mathew pose comme point de départ à son analyse l'ambivalence de Roth, vivant dans une angoisse existentielle incapable de choisir entre, par exemple, le judaïsme et le catholicisme, et dégage de son œuvre la figure d'hommes et de femmes aussi contradictoires que lui, seuls et malheureux,

[97] Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.

[98] Columbia, Camden House, 1997.

sans foi ni idéologie. Parmi les éléments stylistiques utilisés par Roth pour véhiculer son ambivalence, Mathew range notamment l'ironie.

Bauer Picard n'analyse pas l'ambivalence en tant que thème dans l'œuvre de Droste-Hülshoff, mais elle met l'accent sur l'évolution de Droste-Hülshoff comme écrivain dans une perspective plus globale : dans un premier temps, il s'agit de la complexité de la lutte de Droste-Hülshoff afin de pouvoir trouver une voix créatrice pour accomplir son destin d'auteur. D'une attitude ambivalente troublante, Droste-Hülshoff évolue via une expérience fantaisiste vers une conscience du rôle de la fantaisie comme source de l'expression créatrice. Sont également passés au crible dans l'étude de Bauer Picard l'instant narratif et la lutte personnelle et littéraire de Droste-Hülshoff pour devenir un auteur indépendant à part entière. La pierre angulaire de la réflexion de Bauer Picard est le constat que Droste-Hülshoff a dû transcender sa propre ambivalence afin de trouver la force de poursuivre sa vocation et de persister dans sa voie d'écrivain.

La troisième étude consacrée à un seul auteur que nous voudrions citer est l'analyse psychanalytique portant sur le poète anglais Shelley intitulé *Shelley's Ambivalence*[99], menée par Christine Gallant. Les outils analytiques sont empruntés à Jung, Freud, Klein et Winnicott. Dans son analyse, Gallant retrace les premiers stades du développement de l'ego du poète avec comme objectif de tirer au clair, à l'aide des fantasmes symboliques des premières années de la vie de Shelley, les conflits troublants qui façonnent sa poésie.

Dans une perspective plus globale, Muhsin Jassim Al-Musawi consacre son livre *Postcolonial Arabic Novel : Debating Ambivalence*[100] à analyser la scène postcoloniale dans la narration arabe originaire du Maghreb, de l'Egypte et du Moyen-Orient. Le contexte postcolonial est conçu dans l'étude non seulement comme un cadre historique, mais notamment comme le fond sur lequel se recoupent des questions d'identité, d'individualité, de conflits et de contacts interpersonnels.

Comme le montrent ces quelques ouvrages mentionnés ci-dessus, l'ambivalence comme thème littéraire peut revêtir de multiples aspects. Alors que certaines analyses se focalisent sur un auteur dont l'œuvre est étudiée à l'aide d'une approche monolithique, d'autres études ont été menées dans un esprit d'éclectisme plus prononcé. La relation entre la vie de

[99] London, Macmillan, 1989.
[100] Leiden/Boston, Brill, 2003.

l'auteur et l'analyse varie également ; alors que l'ambivalence en tant que constante dans la vie de Joseph Roth sert de noyau dans l'analyse de son œuvre, l'approche de Gallant dans son étude sur la poésie de Shelley laisse une plus grande marge d'interprétation entre la vie et l'œuvre.

Notre travail ressemble à certains des travaux cités plus haut par notre volonté de focaliser sur une œuvre spécifique, celle de Susini, mais en diffère par son insistance sur l'univers romanesque, étant donné que relativement peu d'information est disponible sur la vie de Susini.

Il est clair que plus il existe d'informations sur la vie de l'auteur, plus il est facile de tisser des liens entre sa vie et son œuvre. Inversement, il serait possible d'avancer que moins il y a d'éléments bibliographiques, plus nous sommes obligés de nous fier aux voix qui jaillissent directement du texte.

2. L'auteur et son œuvre

2.1. Eléments de mythe et de modernisme

Notre propos n'est pas d'écrire une biographie de Marie Susini – un tel travail reste à accomplir dans le futur et pour ceci l'indigence des sources est trop évidente – mais l'examen de son itinéraire s'impose afin d'en dégager les étapes marquantes, les découvertes, les rencontres orientant sa vie et les expériences fondamentales à la source de sa vie créatrice.

La présentation s'impose aussi pour mieux mettre en valeur Susini dont les différentes étapes de la vie sont mal connues du grand public et également, parce que l'auteur est, selon la réflexion de Jean Bessière[101], la condition de l'œuvre, sa détermination et une des composantes, à la fois exposé et indéterminé. Le texte et son auteur sont inextricablement liés quelle que soit l'approche adoptée d'une étude herméneutique : « l'écriture est indissociable de ce que nous sommes »[102], comme l'exprime d'une manière heureuse la romancière et poète Cécile Oumhani, l'enchevêtrement entre être et écrire. Dans cette perspective, une présentation de la vie de Susini aide à mieux cerner les particularités d'une œuvre tissant des liens indissolubles avec le vécu de l'auteur.

---

[101] Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005, p. 248.

[102] Cécile Oumhani, *A fleur de mots – La passion de l'écriture*, Montpellier, Éditions Chèvrefeuille étoilée, 2004, p. 63.

La construction de l'univers fictionnel chez Susini est le produit d'époques éloignées les unes des autres. D'un côté, si nous prenons à titre d'exemple le personnage – un des moteurs du récit – la psychologie d'un personnage est historiquement variable. La notion de la subjectivité fluctuante n'avait pas le même lien privilégié avec un moi psychologique tel que nous l'entendons de nos jours dans les tragédies classiques où les représentations de la personne dominantes dans une autre culture à une autre époque différaient sensiblement de celles d 'aujourd'hui. D'un autre côté, le personnage se fait en accord avec la psychologie régnant au moment de sa création, dans la culture où il prend naissance à un moment historique précis, c'est-à-dire, dans le cas de Susini, pendant la deuxième moitié du vingtième siècle. Les ouvrages de Susini amalgament non seulement des affinités pour des représentations culturellement et historiquement variées, mais elle les saisit dans leur mouvement transitoire, au moment où les représentations de la personne se modifient à des moments charnières de l'histoire ceci abolissant du même coup les représentations préalables. Quelquefois encore, ses ouvrages semblent les superposer ou les juxtaposer, selon les cas. Son œuvre intègre également de façon complexe une structure monnayée sur le théâtre antique avec son respect pour les trois unités de temps, de lieu et d'action et une approche plus moderne et métaphysique du rapport entre la narration et le sujet narré. Où prend donc naissance une œuvre aussi fortement marquée par la structure, essentielle pour les œuvres classiques, et par l'intériorité psychologique, invention fictionnelle plus moderne ?

2.1.1. Parcours de Marie Susini

Marie Susini naît le 25 décembre 1916 à Rennu en Corse. Rennu est un petit village près de Sagone, non loin d'Ajaccio sur la côte occidentale de l'île. Son père, Antoine-François Susini, né en 1889 à Rennu[103], est propriétaire terrien dans le village et ingénieur agricole de formation. Il occupe un poste d'enseignant au lycée d'Ajaccio alors que la mère, Rose Rocca-Susini, née en 1885 également à Rennu, femme « très retirée, affectueuse et préoccupée par l'éducation des enfants »[104] s'occupe du foyer et des trois enfants : Pierre

[103] Informations fournies par courrier électronique par Sonia Dollinger, directrice des Archives de Beaune, le 25 octobre 2005.

[104] Image brossée par Madame Jean Susini à l'auteur à Rennu en août 2004.

(1914-1987), Marie (1916-1993) et Jean (1918-). La scolarité des enfants s'effectue au village de Rennu. Tous les enfants sont baignés dans le travail. Si l'hiver ils vont à l'école, les garçons peuvent profiter librement des grandes vacances d'été. Marie, en revanche, est placée très tôt en pension. Si le village de Rennu avec ses règles normatives semble étouffer la petite Marie, elle trouve tout son bonheur à Bupia, la propriété familiale près de Sagone. Ce lieu modeste[105] semble avoir inspiré à Marie des souvenirs auréolés d'un halo enchanteur qu'elle fait revivre pour le lecteur dans son premier roman *Plein soleil.*

La vie à la maison paternelle, grande bâtisse en pierre au cœur du village de Rennu, semble restreinte pour une petite fille. A la fin de sa vie, Susini entreprend une visite dans l'île avec Jean Daniel. Il décrira plus tard cette maison familiale ainsi :

> La maison familiale est belle de masse et de lignes, mais elle est redoutable aussi. On dirait qu'elle existe depuis toujours. Comme les pics, comme les massifs, comme le granit et comme les châtaigniers. C'est la maison des racines et de la continuité. De la fidélité et de l'absolu. Pas de la vie. Marie m'a demandé si je comprenais. Oui, je comprenais que ce lieu était la vérité et que la vérité était impossible.[106]

Marie, avec « une aptitude à découvrir »[107], retrouve une totale liberté loin du code social limitatif villageois à l'égard du comportement des jeunes filles, dans la grande propriété de Bupia, un lieu paradisiaque où tous les terrains à perte de vue appartenaient à la famille et où, respectant les rythmes de la transhumance, on descend d'octobre à mars les animaux de la montagne. Là, « à la plage »[108], à l'abri du regard collectif villageois, Marie profite de la liberté tant regrettée pendant les longs mois passés dans différents couvents depuis l'âge de six ans : chez les religieuses à Evisa, les Franciscains à Vico (entre 8 et 13 ans) et plus tard chez les Ursulines à

---

[105] Sans eau ni électricité, selon Ghislaine Fratani, nièce de Marie Susini (entretien personnel, Ajaccio, Corse, le 9 août 2004).

[106] Jean Daniel, « Les chemins de Marie Susini », *Le Nouvel Observateur*, art.cité.

[107] Caractérisation présentée par Ghislaine Fratani.

[108] Terme désignant non pas la plage, mais l'arrière-pays en Corse.

Marseille, fait qu'elle aurait très mal vécu[109]. L'enfance est ainsi passée entre une totale liberté et l'enfermement entre les murs des couvents.

Aux alentours de 1929-1930[110], le père décide d'installer la famille à Beaune, dans le département de la Côte d'Or, pour donner aux enfants plus de moyens d'étudier et plus de chances de réussite dans la vie, décision peu habituelle pour un Corse à cette époque. Ici, le père poursuit sa carrière d'enseignant à l'École de Viticulture de Beaune, tandis que la mère, sans profession, reste à la maison avec les enfants. La famille y est très bien accueillie et garde de beaux souvenirs des années passées dans la Côte d'Or[111]. Les trois enfants passent leur bac à Beaune. Le frère aîné, Pierre, poursuit ses études à Dijon et devient médecin. Le frère cadet, Jean, choisit une formation d'ingénieur agricole. Marie opte pour des études en lettres classiques et philosophiques à Paris, où elle rejoindra son professeur de philosophie au lycée de Beaune – Gaston Bachelard. Quand, à la veille de la deuxième guerre mondiale, la famille décide de revenir en Corse, Marie est déterminée, malgré les dangers et notamment l'incompréhension de sa mère vis-à-vis de sa décision de construire sa vie à Paris, où « pendant l'Occupation, […] malgré la faim, le froid et les Allemands, elle a réussi à être heureuse »[112].

A la Sorbonne, Susini passe deux licences : l'une en lettres classiques, l'autre en philosophie. Elle obtient aussi un diplôme d'études supérieures sur Bergson et la philosophie indienne. En 1948, elle entame une thèse de doctorat sur la méditation bouddhique, étude restée inachevée. Longtemps elle suit les cours de l'École du Louvre, de l'École Pratique des Hautes Études et du Collège de France. Pendant un certain temps, elle travaille comme secrétaire particulière du ministre de l'Éducation nationale, Abel

[109] "La pension aguerrit, donne une certaine force de caractère », décrit Madame Ghislaine Fratani les corollaires des séjours de sa tante en pension.

[110] L'année exacte de l'arrivée de la famille à Beaune n'a pu être établie. Selon les Archives Municipales de Beaune, la famille est présente au recensement de 1931. Elle habite alors Faubourg de Bouze. Elle apparaît toujours dans le recensement de 1936. Au recensement de 1926, la famille n'y figure pas encore, à celui de 1946 elle n'y est plus (informations fournies par courrier électronique par Sonia Dillinger, directrice des Archives, le 25 octobre 2005).

[111] Informations fournies par Ghislaine Fratani.

[112] Jean Daniel, « Les chemins de Marie Susini », *Le Nouvel Observateur*, no. 1503, 1993, p. 31.

Bonnard[113], puis, jusqu'à sa retraite, comme bibliothécaire et conservatrice au service du catalogue de la Bibliothèque Nationale.

Notre recherche biographique concernant Susini nous conduit à affirmer à quel point il s'agit d'une femme discrète, ce qui explique une certaine difficulté pour se procurer des réflexions métatextuelles sur son œuvre encore relativement peu étudiée et le peu d'informations sur sa vie et sa personne légué à la postérité. Sa famille en Corse avoue ne pas avoir beaucoup d'informations sur son existence à Paris. Afin de cerner sa personnalité – imparfaitement, certes – nous sommes de ce fait amenée à nous pencher sur les témoignages repérés dans la presse écrite et dans les écrits biographiques de son compagnon Jean Daniel[114].

2.1.2. Portrait : discrétion fugueuse

Quant à la personnalité de Susini, les descriptions avancées n'ont de cesse de faire écho à son terroir natal, qu'il s'agisse des attributs physiques ou moraux, correspondances souvent relayées par Susini elle-même, mais dont certains aspects moins flatteurs l'en font s'en distancier. À la question de savoir pourquoi la discrétion est un trait de caractère si prépondérant chez elle, elle évoque notamment la question de l'éducation : aux côtés des valeurs chrétiennes, il y en a d'autres, comme celle de la modestie : « Sur ce plan-là, je ne suis pas du tout corse. Mes compatriotes, il me semble, ont souvent le goût des honneurs »[115], constate-t-elle. Et Susini d'ajouter aussitôt : « Et puis, autant je suis attachée à une rencontre, autant l'agitation philosophico-littéraire m'agace ! […] Il vaut mieux relire l'oraison funèbre de Périclès dans Thucydide que de perdre trois heures en des frivolités »[116].

Comme dans son œuvre, le regard semble jouer un rôle essentiel dans la description de Susini et être une caractéristique marquante de sa personne. Christine Lherbier évoque une « Corse aux yeux bleus, d'un bleu plus pâle que la flamme du gaz, et comme je m'en étonne, elle me répond non sans humour, que, toutes proportions gardées, Bonaparte aussi avait les

[113] Ministre français de l'Éducation nationale du 18 avril 1942 au 20 août 1944, c'est-à-dire sous le régime de Vichy. Informations fournies par Ghislaine Fratani, entretien personnel, Ajaccio, Corse, le 9 août 2004.

[114] Hormis les quelques caractérisations que Ghislaine Fratani a offertes.

[115] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École des lettres*, art.cité, p. 35.

[116] *Ibid.*

yeux clairs »[117]. Jean-François Josselin met à son tour en avant « un regard d'aigle, traversé de mélancolie »[118]. Son aspect physique - une femme « toute petite, presque minuscule, très frêle et d'une violence inouïe »[119] – contraste avec son caractère : « Il était déplacé de lui demander d'où venaient cette force, cette vigueur, cet orgueil, cette obstination, ce caractère farouche, ce mystère et cette élégance austère »[120]. Son travail au sein du jury du prix Femina semble s'être inscrit dans cette même lignée contradictoire :

> Quand elle avait un favori, une conviction, elle bataillait ferme. Elle tempêtait, elle intriguait, elle s'emportait ; bref, elle supportait mal l'idée d'échouer. Son choix devait triompher. Puisque c'était le bon. Celui de l'enthousiasme. Elle en faisait presque « une affaire d'honneur ». On a souvent dû la trouver difficile à vivre, voire « insupportable[121].

D'autres énoncés mettent en relief cette même force de caractère la tempérant néanmoins quelque peu en brossant l'image d'une femme : « intransigeante mais avec beaucoup de douceur »[122], douceur soulignée par sa voix grave au rythme lent et aux accents méditerranéens. Sa nièce met en avant sa franchise et sa droiture en la qualifiant de « femme entière. Elle vous regardait droit dans les yeux »[123].

A la parution du roman *Un pas d'homme* en 1957, une note critique dans *Arts*[124] fait état de ses goûts et de ses antipathies. Le bilan dresse l'image d'une femme ancrée dans son époque, imprégnée de ses racines, de ses voyages et de ses lectures. Parmi ses préférences sont énumérés : les rengaines à la mode, St John Perse, l'art non figuratif, les poupées

---

117 "Marie Susini", *Gazette de Lausanne*, 28-29 décembre 1957. Jean Daniel, de son côté, parle de son père, « ce vieillard [qui] s'incline devant la gravité d'un regard si durement bleu » (*Cet étranger qui me ressemble. Entretiens avec Martine de Rabaudy*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 2004, p. 166).

118 Jean-François Josselin, « Je vous salue Marie », *Le Nouvel Observateur*, no. 1504, 1993, p. 53.

119 Christine Lherbier, « Marie Susini », *Gazette de Lausanne*, art.cité.

120 *Ibid*.

121 Josyane Savigneau, « La mort de la romancière Marie Susini. Le mystère et l'orgueil corses », *Le Monde*, le 25 août 1993.

122 Jean-François Josselin, « Je vous salue Marie », *Le Nouvel Observateur*, art. cité.

123 Ghislaine Fratani, entretien personnel, Ajaccio, Corse, le 9 août 2004.

124 Gilbert Guez, « Un Pas d'homme de Marie Susini », *Arts*, du 17 au 23 juillet 1957.

mexicaines (et les tissus d'indienne), l'ail, le bleu et l'or, Faulkner, le poids du soleil sur les épaules (au mois d'août en Sicile, à midi, précise-t-on), le noir, Brahms, Piero della Francesca, Kandinsky, un beau visage et monter à cheval sans selle. Parmi les phénomènes qui lui déplaisent se trouvent les questions, la facilité, le changement et les voyages, parler, les invitations (et les « relations »), Debussy et Raphaël, le téléphone et le XVIIIe siècle. En ce qui concerne ses goûts pour les lectures, ses préférences semblent se ranger parmi les classiques. En 1989, Susini se présente en parlant d'écrivains qui ont compté pour elle en mentionnant tout particulièrement *Antigone* comme un livre l'ayant marquée aux côtés de la Bible :

> Le plus grand livre pour moi c'est *Antigone*. En fait, je devrais dire la Bible, parce que dans la Bible il y a tout. Presque chaque ligne de la Bible se prête à une multitude d'interprétations possibles, ce qui fait un fonds humain, poétique, philosophique sans limite.[125]

Qui est donc Marie Susini ? Une femme intègre, sérieuse, rigoureuse même, avec un tempérament fougueux. Une femme travaillant méticuleusement, obsessionnellement sur son œuvre. Une femme qui parle ouvertement de ses tentatives avec la drogue, « deux avec Michaux, trois avec Kateb Yacine »[126], y ayant été incitée autant par la fascination que l'hostilité, et qui considère ce point de départ peu propice pour « en tirer un apport intéressant » ayant enfin eu besoin de plusieurs mois pour « se réunir », sentant qu'elle était sortie de l'expérience « amoindrie ». Femme ambivalente aussi, comme en témoigne son attitude vis-à-vis de la drogue - attirée autant par les deux aspects opposés de l'aventure.

2.1.3. A la recherche de l'absolu dans l'amour

L'intransigeance que Jean-François Josselin a évoquée par rapport à son caractère[127] se reflète sur sa vie amoureuse. Le seul compagnon qu'on lui connaît est Jean Daniel à qui elle avait prédit : « Tu écriras sur moi quand je

---

[125] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École de lettres, II,* art.cité, p. 35.

[126] *Ibid*, p. 37, *passim*

[127] Voir sous chapitre plus haut.

serai morte »[128]. Constatation ? Souhait ? Injonction ? Les propos de Susini à l'adresse de Jean Daniel ont généré dans la vaste production de ce dernier des passages éparpillés dans divers ouvrages, éléments mosaïqués qui, lorsque le chercheur s'astreint à les assembler, se conjuguent pour conférer une image plus complète de Marie Susini en tant que femme et compagne et qui apportent des connaissances approfondies sur les liens entre la vie et l'œuvre d'un écrivain. L'intérêt de la relation entre Daniel et Susini se mesure notamment par rapport à son incidence sur la production textuelle de Susini. Cette relation constitue une source majeure de sa fiction.

Si l'on peut entrevoir la discrétion de Susini dans l'exhortation même, signalant implicitement qu'elle ne souhaitait pas voir publié d'écrit sur elle de son vivant, cette même circonspection peut se lire chez Daniel. Il dédie à Susini son article « Le consentement ironique »[129] ainsi que le roman *La blessure*[130]. Celle-ci figure plus explicitement dans les *Carnets* et dans *Cet étranger qui me ressemble.*

Leur histoire débute en 1936, alors que Marie fait un séjour en Grande-Bretagne avec une amie. Il est question de son premier voyage à l'étranger[131]. Daniel décrit cette rencontre mutuellement décisive ainsi :

> Nous nous sommes connus en Angleterre, à Brighton. En 1936, j'avais seize ans et avec un de mes cousins, nous faisons ce qu'on appelle maintenant un séjour linguistique. Mais au lieu de rencontrer des jeunes filles anglaises, nous tombons sur deux jeunes Françaises, l'une d'elles est Marie qui a six ans de plus que moi. Il est convenu que mon cousin est l'amoureux de Marie et moi de l'autre jeune fille mais tout s'est inversé. Au retour, nous nous sommes perdus de vue. Puis la guerre est arrivée et Marie m'a écrit. A la libération de Paris, en lisant un livre de Renée-Pierre Gosset intitulé *Expédients provisoires* qui raconte le débarquement des Américains à Alger et évoque un jeune homme de Blida qui seconde José Aboulker auprès des

[128] « Elle avait redouté que je ne puisse écrire sur elle, et notamment sur son œuvre, qu'après sa disparition. Elle a eu raison. Et si je l'ai fait c'est insuffisamment, par bribes dans mon journal », confesse Jean Daniel dans *Cet étranger qui me ressemble. Entretiens avec Martine de Rabaudy*, *op. cit.*, p. 168. La même idée est retrouvée dans *Avec le temps. Carnets 1970-1988* (Paris, Grasset, 1998, p. 648).
[129] « La nouvelle revue française », no. 221, mai 1971, p. 18-21.
[130] *La blessure suivi de Le temps qui vient*. Paris, Grasset, 1992.
[131] Jean Daniel, *Soleils d'hiver. Carnets 1998-2000*. Paris , Grasset, 2000, p. 152.

> Américains, Marie me reconnaît à travers ce personnage et n'a de cesse de me revoir. Elle écrit à l'état-major qui lui permet de m'atteindre. Nous nous donnons rendez-vous dans ce café de l'avenue Wagram. Marie tient dans la main le fameux livre afin que je puisse l'identifier. Je porte encore l'uniforme. Nous nous retrouvons et nous ne nous quitterons plus jusqu'en 1957.[132]

Ce qui prend naissance comme un jeu de hasard s'avère avoir un impact qui durera toute leur vie. Au début de leur relation, ils projettent de se marier, mais les réalités d'avant-guerre pèsent lourdement sur leur couple[133]. De part en part, leurs rapports commencent à se fêler. Y contribuent d'une manière décisive leurs façons respectives, opposées, de concevoir l'amour et la fidélité. Si Daniel conçoit le bonheur amoureux et la fidélité envers une femme comme des attitudes séparées, Susini aime comme elle écrit : dans une intransigeance et un tragique absolus : « [p]our Marie, l'idée qu'on puisse envisager plusieurs amours au cours d'une vie est inconcevable »[134].

Leur rupture, survenant en 1957, se déroule dans « une tristesse alarmée »[135], Daniel étant tombé amoureux d'une jeune femme. De son fait, ils ne se voient pas pendant longtemps avec Marie : « Par la force de sa personnalité Marie possède un tel pouvoir de m'ébranler que je pense que je ne trouverai jamais d'apaisement si nous restons en contact »[136].

---

[132] Jean Daniel, *Cet étranger qui me ressemble*, *op. cit.*, p. 167.

[133] Selon un membre de la famille, les parents de Susini se seraient opposés à leur mariage par crainte de l'avenir qu'aurait pu avoir une jeune femme corse avec un juif, idée reprise implicitement par Daniel dans *Avec le temps. Carnets 1970-1998*, à la date du 25 août 1997. Daniel, sur place dans l'île pour l'enterrement de Susini – le seul venu de Paris – écrit : « Qu'aurais-tu pensé si on t'avait dit que je me trouverais un jour chez toi, entouré de ta famille, de tes frères, neveux, nièces, à Réno, à Vico, à Ajaccio, partout. De tous ceux dont tu pensais qu'ils avaient maudit notre couple » (p. 649). L'attitude des parents peut se comprendre à la lumière de ce que Marie Susini écrit sur la logique familiale et villageoise concernant le choix d'un mari : « Quant aux juifs, totalement absents ou presque de ces villages et même des villes, on ne savait absolument rien d'eux sinon qu' "ils avaient cloué le Christ" – le catéchisme le disait. Alors s'unir à l'un d'eux, c'était la malédiction assurée » (*La renfermée, la Corse*, Paris , Seuil, 1989, p. 287).

[134] *Cet étranger qui me ressemble, op. cit.*, p. 166.

[135] Pour apprendre les circonstances de la rupture se reporter à Daniel, *Cet étranger qui me ressemble*, *op.cit.*, p. 168.

[136] *Ibid.,* p. 169.

L'intensité de l'amour de Susini va jusqu'à faire proposer à la nouvelle compagne de Daniel de s'effacer devant une telle émotion[137]. Alors, Susini, habitée par ce que Daniel nomme une « trop pesante tristesse »[138] et ne souhaitant pas une rupture complète malgré la blessure qu'il lui a infligée, adopte une tendresse maternelle à son égard qui au fil des années se transmuera en une amitié qui durera jusqu'à la fin de ses jours, ses actes témoignant ainsi de son attitude absolue en ce qui concerne l'amour : seul le premier amour compte, les autres n'existent pas.

Leur rencontre et leur vie commune se reflèteront dans les écrits aussi bien de l'un que de l'autre, quoique de manières différentes. Daniel décrit l'incidence de Susini et de sa création fictionnelle sur lui dans les termes suivants :

> Marie n'eût-elle pas été cet écrivain que j'admire, m'eût-elle aussi profondément marqué ? Comment le savoir ? En tout cas, le sens profond de cet œuvre, […] a imprégné nos relations. En fait, ma question est absurde : j'ai aimé (sans pouvoir le supporter ni le mériter) l'amour inconditionnel, enveloppant, terrible, fatal que Marie a eu pour moi. Un amour dont elle a fait avec la Corse son tragique.[139]

Susini de son côté mettra en scène leur rupture dans *Un pas d'homme* paru l'année même de leur séparation et lui dédiera un des romans ultérieurs *C'était cela notre amour*[140] publié treize ans plus tard, en 1970.

De son vivant, le cercle d'amis de Susini est relativement restreint. La même fidélité qui caractérise ses sentiments en amour vaut pour ceux en amitié. Durant les années passées à Beaune, elle se lie d'amitié avec une jeune femme qui plus tard se mariera avec un Italien et s'installera en Toscane. En 1993, Susini projette de passer trois semaines chez son amie à Porto Santo Stefano, lieu de villégiature à 300 kilomètres de Rome. Elle a déjà connu des problèmes respiratoires et a fait un premier infarctus à 65 ans. Cet été-là, elle souffre à nouveau de quelques problèmes de santé à la suite desquels elle est hospitalisée à 10 kilomètres de Porto Santo Stefano, à

[137] *Ibid.,* p. 172.
[138] *Ibid.,* p. 171.
[139] *Soleil d'hiver. Carnets 1998-2000, op.cit.*, p. 160.
[140] Paris, Seuil, 1970.

l'hôpital d'Orbetello. C'est là où elle décède le 22 août 1993. Son corps sera transféré par bateau à Bastia, puis un corbillard italien se charge du dernier trajet vers son village natal, Rennu. Elle sera enterrée selon ses souhaits, non pas dans son village natal, mais dans le village qui lui a offert son éducation : Vico. Là, elle repose face au massif montagnard corse. A Paris, deux messes séparées seront organisées en l'honneur de sa mémoire : une à l'église Saint-Sulpice, l'autre par les dames du jury Femina. Susini laisse à la postérité une œuvre dont les mots-repères et les thèmes majeurs puisent dans les expériences de sa propre vie : l'enfance, l'exil et l'errance constitueront les éléments autour desquels se construira sa vocation d'écrivain.

2.2. Au seuil du texte – l'œuvre et sa fabrication

La production d'un auteur consiste rarement en un seul texte ou suite de textes sans l'accompagnement d'un certains nombre d'autres productions l'entourant, le prolongeant, le présentant. Dans le sillage de Gérard Genette[141], ces textes auxiliaires d'une œuvre sont appelés paratextes. Genette distingue deux sortes de paratextes qui regroupent aussi bien des pratiques que des discours hétéroclites émanant soit de l'auteur (paratexte auctorial), soit de l'éditeur (paratexte éditorial). Le paratexte se divise encore en péritexte ; paratexte situé à l'intérieur de l'œuvre, et épitexte, situé à l'extérieur du livre. Le péritexte regroupe ainsi par exemple le titre, le sous-titre, les intertitres, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la dédicace, la préface, la postface, les illustrations et la quatrième de couverture. L'épitexte regroupe des critiques, des messages se situant sur des supports médiatiques (entretiens et interviews accordés par l'auteur avant, pendant ou après la publication de l'œuvre), des correspondances et des journaux intimes, etc.

L'intérêt de l'étude du paratexte réside, pensons-nous, en partie dans son caractère éphémère : tout comme il peut naître, il peut disparaître à tout moment, d'où un souci de le sauvegarder pour la postérité. Dans ce chapitre, nous avons par conséquent tenté de rassembler l'essentiel des paratextes entourant l'œuvre de Susini.

Le texte définitif est toujours le résultat d'une élaboration progressive. Ce chapitre procurera un survol de l'œuvre de Susini et tentera simultanément autant que faire se peut d'élucider l'événement générique ou

[141] *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.

la dimension temporelle du texte à l'état naissant, c'est-à-dire là où nos recherches nous ont permis de trouver des témoignages et des documents sur la démarche de l'écrivain, ses rites génétiques[142], et que nous pouvons mettre en relation avec la naissance des ouvrages. Nous mettrons entre autres en lumière la préhistoire génétique des titres, voire les modifications qu'ont subies certains titres, dans le but d'ouvrir aussi largement que possible toutes les voies d'analyse, ce afin d'intégrer, dans le champ de l'idée centrale de notre travail, tous les points essentiels et révélateurs du mécanisme de production du texte et de l'œuvre elle-même. Il ne s'agit pas d'inscrire l'étude des traces matérielles dans une critique génétique. Pour cela, les données à notre disposition sont trop lacunaires, mais notre approche relève plutôt de la génétique textuelle, les documents éditoriaux qui formeront les bases des manuscrits, étant surtout conçus comme une méthode d'appoint pour enrichir l'approche biographique de l'œuvre et comprendre le mouvement même de l'élaboration de l'écriture chez Susini.

Les archives de la maison d'Édition du Seuil, diverses émissions télévisées et radiodiffusées, des revues et des journaux constituent le socle de nos sources. Il ne s'agira pas d'une interrogation sur, ni d'une interprétation du secret de fabrication ou du processus de création chez Susini, mais de données objectives qui démontreront les liens qui nouent l'écrivain à la genèse de son œuvre.

L'œuvre de Susini est de prime abord un ensemble relativement hétérogène à structure complexe : une autofiction, quatre romans, un récit, une pièce de théâtre et un essai la composent. Nous pensons qu'il est nécessaire de reprendre pas à pas l'architecture de son œuvre pour mieux en cerner l'objectif. L'aspect hétérogène qu'offrent ses textes est néanmoins désavoué par le grand nombre d'échos des ouvrages les uns par rapport aux autres ; des romans à la pièce, des pièces à l'essai et par les sutures que l'auteur a pris soin d'assurer entre les différentes parties de son œuvre.

[142] Les rites génétiques constituant, selon Dominique Maingueneau, « le seul aspect de la création que [le créateur] puisse contrôler, la seule manière de conjurer le spectre de l'échec » (*Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 121).

2.2.1. La trilogie corse : une innocence gradée

Susini se caractérisait comme « une romancière tardive »[143], car elle n'avait rien écrit avant l'âge de 35 ans. Dans son enfance, on lui avait interdit la lecture et on triait sa lecture dont elle avait pourtant la passion, mais elle ne s'adonnait pas aux activités typiques pour certaines jeunes filles : « Je n'ai pas écrit de poèmes à quinze ans, de roman à vingt »[144], explicite-t-elle.

La publication de sa production littéraire se situe entre les années 1953 et 1981. Rien ne paraît l'avoir prédestinée à une carrière d'écrivain qui semble, selon les informations fournies par elle et relayées par la presse, le résultat fortuit du hasard. Une rencontre particulière, survenue en 1945, s'avérera cruciale pour sa décision de se consacrer à l'écriture : celle avec Albert Camus. Susini lui est ouvertement redevable : « Si je n'avais pas rencontré Camus, je n'aurais jamais écrit »[145], confie-t-elle. Leurs chemins se croisent chez des amis à qui Susini décrit son enfance corse « si haute en couleur ! ». Le dialogue qui s'ensuit, tel rapporté par Susini, est bref et fructueux : « "Pourquoi ne l'écrivez-vous pas ?" À quoi je lui ai répondu : "Mais je n'ai jamais écrit !" Camus de répondre : "Eh alors ? faites-le !" J'ai suivi son conseil ».

Suite à l'exhortation de Camus, Susini met en texte ses souvenirs d'enfance dans son premier roman, *Plein soleil*, qui après trois mois d'écriture paraît en 1953. Le titre met en relief le soleil, car « c'est une façon de se consoler de ce soleil perdu à jamais »[146], explique Susini le titre du livre. Le roman raconte l'histoire d'une fillette de dix ans, Vanina, qui quitte la sécurité du village de Darosaglia avec ses vieilles *zie* qui jalonnent son quotidien et qui veillent sur elle, pour passer trois mois d'été au couvent où elle découvre l'ennui, l'enfermement, le mensonge et la mort. Il s'agit bien d'un roman autobiographique : le roman retrace le trajet que Marie Susini a

---

143 Michel Cournot, « L'entendre encore », *Le Nouvel Observateur*, no. 1504, 1993, p. 52.

144 Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École des lettres, II*, art.cité., p. 35.

145 *Passim*.

146 Josyane Savigneau, « La mort de la romancière Marie Susini. Le mystère et l'orgueil corse », *Le Monde*, 25 août 1993. Il est néanmoins intéressant de noter que non loin de Bupia l'on peut repérer, sur la carte détaillée de la région de Vico et de Cargèse, un endroit s'intitulant Plein-Soleil, lien jamais évoqué à notre connaissance avec le titre du roman de Susini. Institut géographique national, carte no. 4151 OT.

fait, enfant, à dos de cheval avec son père, de Rennu, le village où se trouve la bâtisse familiale, au couvent d'Evisa, village avoisinant[147].

« Comme ce premier roman a été très bien accueilli, j'ai continué »[148], constate Susini face au succès du roman et en expliquant la direction que sa vie prend par la suite : « Après ce premier livre autobiographique […] je suis restée tout naturellement dans la ligne corse, parce que je trouve en Corse des valeurs qui me sont particulièrement chères »[149], précise Susini au sujet du thème du roman *La Fiera*, paru l'année suivante. La description de l'exaltation de l'enfance cède la place à un thème bien plus sombre : la xénophobie et la socialisation draconienne dont sont victimes les jeunes filles, ce qui jette un voile d'ambiguïté sur le commentaire de Susini quant aux « chères » valeurs corses qui implicitement seraient mises en évidence dans le texte.

La Fiera retrace l'histoire tragique de Sylvie, une continentale, venue s'installer en Corse suite à son mariage avec Mateo, un îlien. Susini explicite la genèse du roman ainsi :

> J'ai d'abord voulu écrire l'histoire d'une adolescente qui revient de la foire, déçue de n'avoir pas dansé, et puis, toute sa vie sera marquée par cette chose insignifiante en apparence.
>
> Peu à peu, les personnages qui, en même temps qu'elle, se rendaient à la foire, se dessinèrent davantage et dans le destin de chacun d'eux se découvrait quelque chose qui les avait marqués. Ainsi apparaissait cette évidence de laquelle je n'étais pas partie mais que je sentais incontestablement : qu'on ne peut rien faire à ce qui a été fait.
>
> Mais plus que le personnage et plus que leur histoire, c'est la Corse qui est l'héroïne de ce livre. Et plus peut-être que la Corse c'est la mort que je voulais pourtant éviter en choisissant l'histoire d'une adolescente dans le souvenir de ce pays dur et brûlé par le soleil, avec ses femmes austères sous leur châle noir. Cette mort qui, pour moi, semble toujours planer comme une menace invisible dans ce paysage de pierres.
>
> Cette menace, Vanina la ressentait dans *Plein soleil*, Vanina qui ne voulait pas le soleil et qui avait peur de l'ombre et il semble bien maintenant que

[147] Chemin indiqué à l'auteur par Jean Susini sur place dans l'île en août 2004.

[148] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École des lettres,* art.cité, p. 35.

[149] G.B., « Quelques instants avec Marie Susini », *Lundi-Matin*, 21 mai 1956.

> l'enfance seule pouvait l'en défaire. Car ici le soleil n'est plus un secours ou un refuge. Il n'y a plus de lumière.[150]

En vérité, le lecteur réagit sur le vocable « héroïne » invoqué pour décrire la place qu'occupe la Corse dans ce récit, car le mot est empreint de connotations positives qui ne trouvent néanmoins pas leur référence dans le roman. Il y a certes une évocation incantatoire de la nature et de l'enfance, mais ces thèmes s'amenuisent sous le poids du tragique récit relaté.

L'histoire du roman peut se résumer comme ceci : par une belle journée d'août, tous les villageois d'un canton marchent, sous un soleil accablant, vers la chapelle Saint-Albino, patron des campagnes. Certains bavardent, d'autres rêvent d'un amour naissant ou ressassent de vieilles blessures et des douleurs en train de les ronger. La coutume veut que, après les dévotions et la messe, avant la procession, une grande fête foraine avec kermesse et bal rassemblent les villageois pour un moment de détente partagé. Le miracle, ardemment attendu, fait trembler l'air, mais la journée se terminera par un anti-climax : quelques heures plus tard, les rêves sont brisés et une jeune femme est morte.

Pour Camus ce roman était : « [...] une vraie réussite, et difficile, car vous étiez guettés à chaque ligne par le pittoresque et la couleur locale. Vous êtes restée dans la ligne tragique, le noir et le blanc, la veille des âmes »[151], remarque-t-il dans une lettre adressée à son amie. C'est aussi l'omniprésence de la douleur qui constitue une des forces motrices de la non-fixité du lieu que Susini met en scène comme transfiguration textuelle et que Camus à indirectement évoquée en commentant le roman *La Fiera* au sujet duquel il écrit : « Je pensais en vous lisant que rien de bon ne se fait sans racines, que le village et la terre sont les racines nobles et que nous ne devrions pas perdre tant de temps à errer et à disputer des ombres errantes »[152].

La langue employée dans le marketing du roman se situe entre un ton neutre et une folklorisation de son thème. Si une des propositions insiste sur le thème majeur du roman : « Jour de fête », une autre indique la succession du roman dans la chronologie de la production : « Suite à *Plein soleil* ». La

---

[150] Citation figurant dans le dossier de fabrication des Éditions du Seuil sur *La Fiera*, page compacte datée du 23 juin 1954.
[151] Lettre datée du 3 octobre 1954.
[152] *Ibid.*

plupart des jaquettes de la maison d'édition[153] tentent néanmoins de trouver un aspect énigmatique au roman rendu dans une langue métaphorique. Ainsi, certaines jaquettes insistent très légitimement sur l'aspect tragique de l'intrigue qu'elles soulignent avec l'emploi d'images métaphoriques :

> « O soleil, vieux complice de la mort »
> « Il n'y a de l'ombre que dans la mort »
> « La mort comme une belle mouche lumineuse »
> « Le soir tombe avant la mort »
> « Le jour tombe sans vie »
> « Repose ma vie, la chasse est finie »
> « Et l'azur devint glacé »
> « Tu reverras bientôt l'aurore »
> « Ne te retourne pas, matin, ton ombre n'est plus là »

D'autres propositions de titre correspondent peut-être moins bien au contenu, le miracle ne se produisant finalement pas : « Parfois la mort est un miracle » ou parce que la victime paraît bien désenchantée par la vie ne représentant plus de ce fait l'innocence enfantine au moment de la quitter : « On peut mourir avec des yeux d'enfant ». Le thème de l'irréparable est également mis en avant : « On ne peut rien ajouter à ce qui a été fait », atmosphère bien pesante dans le roman. D'autres propositions encore circonscrivent l'action dans l'insularité tout en véhiculant une certaine idée préconçue de l'île : « La Corse, l'île de soleil et de mort » et « Dans ce pays sans refuge et sans recours : la Corse ». Surtout la dernière jaquette évoque notre curiosité quant à la motivation du choix du mot « refuge ». Sans savoir à quoi le vocable renvoie dans le contexte du livre que le lecteur n'a pas encore lu au moment de l'achat, il est toutefois fort probable que l'acquéreur potentiel connaît l'existence du bandit d'honneur corse, qui pendant des mois, parfois encore plus longtemps, peut justement trouver refuge dans le maquis. Dans cette perspective, le vocable n'est pas sans quelque équivoque dans le lancement du roman.

En même temps, il est remarquable que la question très difficile de la xénophobie que le texte de Susini soulève très explicitement n'est pas mise en avant du tout. La maison d'édition préfère opter pour une consolidation

[153] Editions du Seuil. Les propositions sont tirées du dossier de fabrication de *La Fiera*, l'IMEC, Paris.

des conceptions préalables qui existent au sein du public au sujet de l'île au lieu de mettre en avant l'apport du roman dans la discussion sur le statut de l'étranger en milieu insulaire et le rôle de la culture et de la tradition dans l'intégration d'un individu.

Toujours en suivant les conseils de Camus[154], Susini écrit une pièce de théâtre *Corvara ou la malédiction*, en un acte et trois tableaux, parue en 1955, qu'elle lui dédie. Selon Susini, il s'agit d'une histoire vraie[155]. La pièce dénombre neuf personnages et l'action se déroule dans un petit village de montagne en Corse, au cœur de l'hiver. Pour seul décor, la pièce a la salle commune de la maison des montagnards. Le dixième personnage autour duquel s'articule la pièce ne monte jamais sur scène, car il a disparu dans une tempête de neige. Pendant que son frère et quelques autres villageois partent à sa rescousse, sa femme Corvara est en proie à des interrogations navrantes sur leur couple tout en se demandant en quoi consiste sa faute dans la disparition et celle de Francesco Luca, son mari, un prêtre défroqué. Le questionnement ultime dont la pièce traite est de savoir si celui-ci paye pour ses fautes ou s'il est de ceux qui dès la naissance sont injustement marqués par la prédestination.

Camus se chargera de mettre en onde la pièce lors d'une émission-spectacle, c'est-à-dire une radiodiffusion organisée devant une salle en public. Dans une lettre adressée à Camus, Susini fait part de ses réflexions et aussi de ses incertitudes par rapport à la mise en scène de son texte :

> Cher Albert Camus,
> […] Le théâtre est une chose difficile. Je suis dans le doute. Et peut-être dans l'injustice.
> J'ai été très touchée par l'ardeur de la troupe de M. Kessel en particulier, mais stupéfaite du visage inattendu, étranger qu'avait pris la pièce.
> Vous m'avez pourtant prévenue. Malgré son dévouement et son courage, M. Kessel qui en a pris jusqu'ici toute la responsabilité en a surtout marqué le caractère divin, humain, féminin même. Alors je lui ai dit… je lui ai dit de ne pas jouer triste. Parce qu´être triste, c'est en quelque sorte être en accord avec la vie. Par ailleurs, le spectacle d'une femme qui vient se plaindre de « ses malheurs » et se justifier est particulièrement déplaisant.
> […]

[154] Albert Memmi, « Qui êtes-vous, Marie Susini ? », *Le Petit Matin*, 21 juin 1956.
[155] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *École des lettres*, art.cité, p. 35.

> La pièce est fragile, je le sens. L'équilibre difficile entre une fine incantation qui serait dite à voix contenue, immobile à travers les autres, et la discussion pied à pied pour savoir qui a raison. Mais la pièce ne peut vivre que dans cet équilibre où elle devrait trouver le sens que j'ai voulu y mettre (et qui n'y est peut-être pas après tout).
> […]
> A supposer que ce que j'ai voulu dire se trouve dans le texte, comment le dire ? Peut-être en suscitant chez le spectateur la peur devant un malheur à la fois étranger et qui pourtant le concerne.
> Vous êtes seul juge. Puisque vous avez eu la gentillesse d'accepter de venir à quelques répétitions. Et j'attends votre sentiment.
> Cher Albert Camus, qui depuis Plein soleil me suivez avec confiance, avec affection, je vous dis merci. […]

Dans la mise en scène de son texte, Susini vit de près un des paradoxes inhérents à l'art du théâtre, à la fois production et représentation concrète : celui du théâtre comme art du raffinement textuel et art pratique. Les interrogations de Susini portent sur les modifications que subit la pièce en tant qu'ensemble textuel dans son processus de théâtralisation, c'est-à-dire dans sa transformation pour devenir des signes représentés. Susini semble ne plus reconnaître le texte véritable, malgré la mise en garde préalable de Camus. En tant qu'auteur, elle privilégie naturellement son texte, se posant simultanément des questions relatives à la production du texte en tant qu'objet artistique. La coïncidence entre le mode d'écriture et le mode de représentation lui paraît trop large et dans l'écart entre les deux, Susini inscrit son doute quant à la réussite communicative de la pièce qu'elle impute d'une part à sa propre élaboration du texte, de l'autre au metteur en scène à qui elle reproche par ailleurs d'avoir « ôté toute chance de réussite » à la pièce par sa façon de l'avoir tirée vers une critique « des préjugés et des superstitions »[156]. En dernier ressort, elle s'en remet au jugement de Camus. La pièce est représentée au Théâtre de l'œuvre en janvier 1958[157].

Malgré les hésitations initiales de Susini par rapport à la réussite de la représentation de la pièce *Corvara*, elle avoue préférer le théâtre au roman, et surtout le genre tragique, reliant cette préférence à une disposition particulièrement corse :

[156] Lettre de Susini à Camus, datée du 22 décembre 1957.

[157] Albert Memmi, « Qui êtes-vous, Marie Susini ? », *Le Petit Matin*, art.cité.

> Sur ce point je peux vous dire que je suis absolument Corse : je n'ai pas le sens de l'humour. Je me sens vraiment incapable d'écrire une comédie et, si je peux dans l'avenir écrire pour le théâtre, c'est évidemment au genre tragique que je me vouerai.[158]

Quant à la trilogie corse, Susini explicite sa thématique ou « le sentiment »[159] qui la parcourt et en relie les différents volets ainsi :

> Il y a un thème différent pour chacun des trois. Ou si vous préférez, il y a au moins une gradation. « Plein soleil », c'est la découverte de la mort par un enfant, le regret de l'innocence perdue, la nostalgie de l'enfance. « La Fiera » exprime le sentiment de l'irréparable : on ne peut revenir sur ses actes ; ils vous enchaînent inexorablement. « Corvara » va plus loin dans ce sens. Il ne s'agit plus seulement d'irréparable, mais de fatalité, de prédestination. L'homme n'est pas seulement marqué par ses fautes, par ses actes passés. Il est marqué dès la naissance.[160]

Les thèmes profonds de la trilogie – l'innocence et la mort – sont élaborés dans les termes suivants par Susini : « Mon premier livre “Plein soleil” décrivait la perte de l'innocence, la nostalgie de l'enfance : “La Fiera” affirmait l'impossibilité de tout retour en arrière : “Corvara”, enfin présentait des êtres marqués par la fatalité : des êtres qui n'ont jamais eu d'innocence… »[161].

Ce qui est certain, c'est que la Corse a nourri profondément les trois premiers ouvrages de Susini, revisitant les mêmes questions, se montrant pourtant toujours nouveaux et différents, aspects mis en relief par les paratextes et les épitextes. Ce qui est également clair, c'est que ses romans soulèvent bien d'autres questions que celles que Susini choisit d'évoquer.

2.2.2. Situations sans issue

La notion d'innocence a inspiré à Susini son quatrième ouvrage, cette fois liée au thème de l'amour, c'est-à-dire, à la manière de Susini, à la mort de

---

158 G.B., « Quelques instants avec Marie Susini », *Lundi-Matin*, art.cité.

159 Interrogée sur la thématique par Memmi, Susini préfère le terme sentiment. Albert Memmi, « Qui êtes-vous, Marie Susini ? », art.cité.

160 G.B., « Quelques instants avec Marie Susini », *Lundi-Matin*, art.cité.

161 Albert Memmi, art.cité.

l'amour, car le projet esthétique du roman est, selon Susini, d'illustrer que seul le premier amour compte et que les autres n'existent pas[162] et que ce premier amour ne peut que mourir, car c'est « un amour vrai, le seul vrai : un amour innocent »[163]. Comme l'a montré la visée intentionnelle de la trilogie corse, l'innocence se heurte irrémédiablement à un désenchantement déstabilisateur.

« Ce que j'aime traiter ce sont les situations sans issues »[164], explique Susini au sujet de *Corvara*, thème poursuivi dans *Un pas d'homme*, mettant en relief l'impasse dans laquelle se trouvent deux conjoints[165] et qui aboutit finalement à une séparation. Une première version d'un extrait du roman est parue dans la revue « Preuves » sous le titre « Solitude de Rome »[166]. Le roman retrace l'histoire d'une ex-étudiante en philosophie, Manuela et de son mari Serge. Les circonstances de la rupture sont mises en lumière, mais non pas analysées. En revanche, Manuela analyse son chagrin et le comportement de son mari d'une manière froide et rationnelle. Il s'agit d'un drame tout intérieur : il y a très peu de dialogue ou d'action dans le roman et l'histoire est révolue en une heure environ. Camus commente l'écriture de l'échec et de la déchirure du couple en écrivant à Susini au sujet du roman :

> Le vieux malentendu qui sépare les hommes des femmes, il est celui qui les unit aussi. Et il est inévitable tant qu'on s'obstine du moins à mettre la créature à la place de Dieu et à lui demander ce qu'elle ne peut donner. Quand on a compris au contraire qu'elle doit mourir, dans ce qu'elle sent comme dans ce qu'elle est, alors la compassion vient au secours de la passion.[167]

En 1960 paraît le récit *Le premier regard*, qui poursuit la quête d'une nouvelle dimension de l'innocence perdue, ce qui dans cet ouvrage se

[162] G.B., « Quelques instants avec Marie Susini », art.cité.
[163] Albert Memmi, « Qui êtes-vous, Marie Susini ? », art.cité.
[164] *Ibid*.
[165] D'après Ghislaine Fratani, Marie Susini lui aurait confirmé le lien existant entre le roman et la rupture d'avec Daniel.
[166] Les pages 75 à 92 du roman ont été publiées dans « Preuves » no. 75, mai 1957, p. 32-35.
[167] Lettre d'Albert Camus à Marie Susini, datée du 26 juillet 1957, le Fonds d'archives d'Albert Camus, Aix-en Provence, Bibliothèque Méjanes.

conjugue avec le thème du roman précédent : la rupture. Cette fois, le personnage principal est un enfant d'une douzaine d'années. L'histoire raconte la scission produite entre le garçon et sa mère lors de l'introduction du nouveau compagnon de celle-ci dans le quotidien de cette famille monoparentale. Le couple mère-fils ayant été brisé, le garçon s'enfuit de la maison. Le jeune garçon décide de suivre un inconnu qui vient à passer devant sa maison. A la mort de l'inconnu, retrouvé quelque part en Italie, le jeune est renvoyé chez lui en train, lieu où il partagera un compartiment avec une jeune fille de son âge. Elle pose son regard sur lui, et dans le croisement de leurs regards se lit la perte du regard innocent de l'enfance. Sur ce roman, Susini écrit à la maison d'édition : « Il n'y a pas d'histoire dans ce récit. Je m'excuse et compte sur votre indulgence en vous disant ma sincère reconnaissance »[168]. La maison d'édition accompagne la publication du livre par les communiqués suivants : « Dans le train qui le ramène à son village, l'enfant rencontre une petite fille. La mère à l'arrivée devra l'arracher à un émerveillement : celui du premier regard qui n'est pas d'innocence »[169]. Un autre communiqué joue sur l'ambiguïté de la fin, la mère faisant allusion à son couple, l'enfant faisant allusion à son enfance innocente : « Mais il est arrivé. Sourd aux appels déchirants de sa mère, il est jeté sur le quai par sa petite compagne. Sa mère peut lui dire que maintenant "tout est fini". Il le sait bien »[170].

L'année 1960 est marquante pour Susini étant donné qu'Albert Camus, qui l'a soutenue tout au long de sa carrière, décède. Susini rend hommage à la personne, l'ami et à 'écrivain Camus dans les termes suivants :

> Camus avait ce don rare, il était si proche de vous que chacun pouvait penser ou pouvait croire qu'il était son meilleur ami. Je l'ai connu en 45, qu'en 45, jusqu'à sa mort. Camus était la présence, le rayonnement. Chez un écrivain c'est le dedans ou qui nous intéresse ou qui nous émeut […] ce ne sont pas les faits de la vie d'un homme qui peuvent rendre compte de lui, mais la manière dont il les a vécus.[171]

[168] Dossier de fabrication de *Le premier regard*, Paris, l'IMEC.
[169] *Ibid.*
[170] *Ibid.*
[171] Émission télévisée, titre de collection « Apostrophes », titre propre : « Camus et Mauriac », diffusée le 24 novembre 1978 sur France 2.

Interrogée sur l'autobiographie de Camus, elle monte en épingle les rapports étroits de leurs vies respectives : « J'avais l'impression de feuilleter ma vie », constate-t-elle. Dès lors, elle sera obligée de forger sa carrière sans le soutien de son ami[172].

Susini poursuit sa création littéraire en se focalisant sur le thème du regard dans le roman suivant, *Les yeux fermés*, paru en 1964. Les influences insulaires sont encore une fois présentes, l'intrigue se déroulant dans une île où la mer et la montagne forment le cadre d'une rencontre entre une sœur et son frère, qui se sont donné rendez-vous à la terrasse d'un hôtel construit à l'endroit même de leur ancienne maison paternelle. Là, ils se remémorent les événements d'une enfance – incestueuse. Le communiqué du roman met en avant la douleur de l'héroïne créée à partir de la focalisation interne et centralisatrice de la narratrice : « C'est le malheur même qui parle »[173], condense l'intrigue, « tout cela est pris en charge par une seule conscience, est vécu comme une seule et même expérience »[174]. Béguin écrit au sujet du roman qu'il laisse « une impression d'une lenteur contemplative à quoi se reconnaît la plus incontestable poésie de l'humain »[175].

En 1967, Susini sort du monde de la littérature pour faire une incursion dans le monde cinématographique en participant au film « Mouchette », mis en scène par Robert Bresson. Le film, tiré d'un roman de Georges Bernanos, *La nouvelle histoire de Mouchette*, retrace l'histoire tragique d'une jeune fille dont le père est un ivrogne et la mère gravement malade. L'histoire se déroule dans un petit village de la campagne française. Le film raconte la souffrance et la rébellion taciturne et la lente descente de Mouchette dans la misère et l'autodestruction. Dans le film, Susini incarne le rôle de la femme de Mathieu, un garde-chasse.

---

[172] Susini a évoqué Camus uniquement en des termes amicaux. En revanche, Jean Daniel récite un événement de nature privée entre lui et Camus, où ce dernier aurait avoué avoir été amoureux de Susini à un moment donné de leur relation (Jean Daniel, *Cet étranger qui me ressemble*, *op.cit.*, p. 179).

[173] Le Fonds d'Archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication de *Les yeux fermés*, Paris, l'IMEC.

[174] *Ibid.*

[175] Le Fonds d'Archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication de *Les yeux fermés*, Paris, l'IMEC.

1970 voit la publication du roman *C'était cela notre amour*, dont le titre projeté fut *Pas encore*[176]. Une phrase tirée d'une lettre de Camus est mise en exergue après avoir subi une petite modification :

> Quand on a compris que les hommes doivent mourir…
> Alors la compassion vient au secours de la passion…

Le roman tisse son action autour d'une rencontre fortuite dans le Quartier latin entre deux anciens amoureux : un jour de mai 68, Fabia croise par hasard un homme qu'elle a aimé plus de vingt ans auparavant, sous l'Occupation de Paris. Alors qu'elle vit dans un couple où l'amour et la passion ont été supplantés par une tendresse désolée, elle rencontre celui qu'elle n'a cessé d'aimer. Susini explique l'intrigue du roman ainsi : « Elle ne pouvait suivre cet homme qui fuyait toujours, qui se fuyait et qui la fuyait »[177].

Si le roman est un témoignage de la vie estudiantine parisienne à l'époque de la Résistance, il approfondit à la fois un des thèmes préférés de Susini : celui du premier amour voué à l'extinction. Le roman met en scène trois facettes de l'amour : avec Vincent, Fabia vit le premier amour qui en réalité est une amitié amoureuse. Avec Mathieu, elle vit la passion alors qu'avec François, enfin, c'est la résignation. Susini s'interroge sur la nature de l'amour en en explicitant les différentes dimensions ainsi :

> L'amour c'est ça plus tout le reste : le fait de pouvoir encore vibrer devant un visage, quel que soit le visage, tant qu'un visage vous émeut, que ce soit un visage de vieille, d'enfant malade ou même ce qu'on appelle un visage laid, dans la mesure où on se rend compte qu'il y a quelque chose de divin, eh bien, c'est ça l'amour.[178]

En 1979 paraît le roman *Je m'appelle Anna Livia* « le roman le plus achevé, le plus réussi »[179], selon Susini. Pour écrire le livre, Susini s'est inspirée d'une

---

[176] Le Fonds d'Archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication de *C'était cela notre amour*, Paris, l'IMEC.
[177] Susini dans « Temps de lire », émission du 10 décembre 1970. Chaîne de diffusion : 1. L'Inathèque, Paris, Bibliothèque nationale de France.
[178] *Ibid.*
[179] Propos rapportés par Madame Ghislaine Fratani, août 2004.

conversation entre deux jeunes filles dans un restaurant où elle aurait capté quelques bribes de leur conversation : « Tu te rends compte ! Mon père, me faire ça a moi ! »[180]. Le lecteur est encore une fois amené vers le pourtour méditerranéen. Quelque part dans une grande maison en Italie, le terrible s'accomplit : Anna Livia, une jeune fille abandonnée par sa mère, vit une histoire incestueuse avec son père. L'histoire est, à l'instar de Corvara, frappée d'une note funèbre dès la première page et elle ne peut que se terminer tragiquement. Par le titre du roman, Susini met en relief un des thèmes tissé en filigrane à travers toute son œuvre : la problématique de l'identité liée au prénom de ces héroïnes.

2.2.3. Retour aux racines

Pendant quinze ans, plusieurs maisons d'éditions sollicitent un livre sur la Corse à Susini, qui le leur refuse, considérant qu'elle a tout dit sur la Corse dans les textes de la trilogie corse *Plein soleil, La Fiera* et *Corvara ou la malédiction*. Or, à la Toussaint, en 1980, « un *Stabat Mater* est sorti brutalement d'une radio, chanté par un chœur corse, ça m'a fait un choc si fort que je me suis jetée à corps perdu dans ce qui allait être *La Renfermée la Corse* »[181], explique Susini sur les raisons de revenir sur sa décision.

Dans une lettre datée du 17 février 1981 écrite par Michel Chodkiewicz à l'adresse de Susini est évoqué un ouvrage nommé à ce moment *Corse*, un texte toujours en élaboration. Il est question d'un essai. Le nom définitif en sera *La Renfermée, la Corse*. Selon la fiche de promotion, il ne s'agit ni d'« un livre touristique » ni d'un « livre pour rêver » mais d'« une méditation en forme de confidence autobiographique »[182]. Le livre compte une centaine de pages, en grand format, et est richement illustré par des photos de Chris Marker.

Dans l'essai, écrit en un mois[183], Susini revient sur son enfance corse et retrace l'histoire sociale de la Corse en dénonçant les changements qui y ont eu lieu suite à la politique du gouvernement français tout autant qu'au désir

---

[180] Francine de Martinoir, "Entretien avec Marie Susini", *L'école des lettres*, II, art. cité, p. 36.

[181] *Ibid*.

[182] Du 23 mars 1981, Paris, Seuil.

[183] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École des lettres, II,* art.cité, p. 36.

des Corses de faire partie intégrante d'une certaine évolution de leur île. L'essai forme l'espace d'un bilan de la part de Susini par rapport à ses sentiments ambigus envers son île natale : sur un ton à la fois nostalgique et critique, elle évoque la mentalité et le code sociétal qui l'ont poussée à choisir l'exil sur « le Continent » plutôt qu'une vie dans l'île :

> Parce que je le portais en moi depuis très longtemps, j'avais encore des choses à exprimer pour vraiment cette fois-là, avoir – du moins pour moi – tout dit sur la Corse. Je me suis aperçue que partie avec *Plein soleil* dans le récit de mon enfance, je bouclais la boucle à la fin de ma vie. Je me suis retrouvée racontant *Plein soleil*, mais avec trente-cinq ans d'écart.[184]

Elle dépeint une Corse déchirée entre « sa méfiance légendaire »[185] et « sa légendaire « hospitalité aussi »[186] pour accueillir les étrangers sur son sol. Elle évoque l'ambivalence inhérente à son île natale dans des termes éloquents :

> La violence qui exalte cette terre dans le même temps la consume. C'est en soi qu'elle trouve son origine et sa fin. Sa glorification. L'œuvre d'art nous impose la même présence solitaire et insolente, qui affirme avec une certitude absolue que l'immobilité et le mouvement, l'amour et la haine, la vie et la mort, c'est tout un.[187]

L'essai clôt la production littéraire de Susini. Selon Josiane Savigneau, Susini aurait encore travaillé sur un récit. A la question posée par Savigneau s'il s'agissait de mémoires, Susini a répondu : « un peu sans doute »[188], rien n'ayant pourtant été publié par la suite.

En septembre 1988, Susini contacte son éditeur au sujet d'un volume sous couverture cartonnée qui réunirait tous les ouvrages ayant trait à la Corse[189]. En mars 1989, une circulaire interne du Seuil fait état de la mise sur

[184] *Ibid.*
[185] *La Renfermée, la Corse*, Paris, Seuil, 1981, p. 28.
[186] *Ibid.*
[187] *Op.cit.*, p. 30.
[188] « La mort de la romancière Marie Susini. Le mystère et l'orgueil corses », *Le Monde*, le 25 août 1993.
[189] Circulaire interne datée du 27 septembre 1988, Paris, archives des Éditions du Seuil.

pied du projet. Le titre proposé par Susini est *Racines corses*. La publication est prévue pour le mois d'octobre ou de novembre de la même année. On projette de faire figurer sur la couverture une des photos de Chris Marker, publiée dans la version originale de *La Renfermée, la Corse* avec en quatrième une photo de l'auteur. La circulaire fait aussi état du souci de Susini de rester « associée à la mise au point définitive de l'objet »[190]. Un mois plus tard, une autre circulaire fait état du fait que l'auteur souhaite « en définitive que le titre du livre consacré à la Corse soit : *Si un jour je te perds* »[191]. A la place de la photo de Marker est à ce moment proposée une photo du drapeau corse, indice évident qu'il s'agirait de la Corse dans le livre.

Les textes paraîtront finalement sous le nom de *L'île sans rivages*. Le nom concourt avec le film de Jean Archimbaud « L'île sans rivages : la Corse »[192]. Sont retenus les ouvrages formant « la trilogie corse », *Plein soleil, La Fiera* et *Corvara*, accompagnés de *La renfermée, la Corse*. En sera exclu le roman *Les yeux fermés*, qui de ce fait ne pourra pas, pensons-nous, être considéré comme un roman dont l'action se déroule explicitement en Corse, étant donné que Susini elle-même est responsable de la classification et du découpage des ouvrages inclus.

La fiche de promotion des éditions du Seuil donne le résumé suivant du livre : « L'ouvrage réunit sous une forme élégante les quatre livres consacrés par Marie Susini à son île natale. Livre à offrir et livre à lire et à conserver, il permet une approche, en profondeur, de la Corse, au-delà des soubresauts de l'actualité et des analyses économiques et politiques »[193].

Marie Susini, de son côté, fait très explicitement le lien entre le référent des ouvrages et sa vie : « Pour moi, dans les textes qui font *l'Île sans rivages*, tout se passe dans un endroit restreint, entre mon village natal et la propriété de mon père, à une vingtaine de kilomètres »[194].

---

[190] Circulaire interne datée du 28 mars 1989, Paris, archives des Éditions du Seuil.

[191] Circulaire interne datée du 10 avril 1989, Paris, archives des Éditions du Seuil.

[192] Emission diffusée sur TF1 le 26 février 1985.

[193] Fiche de promotion datée du 15 juin 1989, Paris, archives des Éditions du Seuil.

[194] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École des lettres, II,* art.cité, p. 36.

2.2.4. Pratique scripturale et genèse du texte : paroles sur soi

Susini explique les dimensions intentionnelles et motivationnelles de sa pratique scripturale en évoquant son appartenance à l'aire culturelle corse et méditerranéenne :

> Il y a des thèmes qui sont permanents depuis *Plein soleil*. Ça veut dire, en gros trois : l'absolu, ce qui semble bien démodé de nos jours, la fatalité et le tragique. Ce n'est pas quelque chose que j'ai cherché, je l'ai porté en naissant étant donné que je suis Corse et que c'est commun, il me semble, à tous les pays méditerranéens, le paysage lui-même porte cela.[195]

Dans une autre émission, elle élabore sa thématique en faisant d'un des thèmes, le tragique, la véritable pierre angulaire de son œuvre : « Dans la mesure où on veut bien reconnaître que tout ce que j'ai fait est tragique et dans la mesure où on trouve que le tragique est authentique, il faut croire que j'en ai fait des livres. En effet, je l'ai exorcisé en faisant des livres. Il y en a d'autres qui font leur psychanalyse. Moi c'est sorti comme ça »[196]. Elle explicite ses rites génétiques dans les termes suivants :

> Je ne travaille pas comme les autres, ça veut dire à froid en faisant chaque jour le maximum de pages ou le maximum de lignes. Tout roman pour moi est un champ et ces thèmes obsessionnels qui sont les miens, ces trois-là, j'attends qu'ils soient suffisamment envahissants pour combler un manque […] c'est le même manque chez le lecteur, donc ça devient une absence, ça devient une nostalgie et à partir du moment où c'est obsessionnel, ça devient en moi comme un champ et je mets très, très peu de temps à écrire un livre, au maximum neuf mois, le temps d'une gestation.[197]

En se penchant sur son activité d'écriture et la genèse du texte, elle se démarque de ceux qui donnent l'avantage au travail formel au détriment de l'inspiration. L'écriture n'est pas pour Susini une activité mécanique, mais le

---

[195] Sur France Culture (1964), séquence intégrée dans « Comme ça s'écrit », émission télévisée diffusée le 19 octobre 1996.

[196] Titre de collection « Ouvert le dimanche », titre propre « Littérature ». Émission diffusée le 19 décembre 1982 sur France 3.

[197] « Comme ça s'écrit », émission citée.

texte naît presque comme une éruption volcanique et est le résultat d'une obsession envahissante.

Si la naissance du thème du texte est le fruit d'une lente gestation, l'acte d'écrire est en revanche le résultat d'un acte prononcé de volonté. Susini explique sa manière concrète et obsessionnelle d'écrire en évoquant un travail relativement laborieux où elle tape son texte à la machine avec deux doigts, recommençant la page dès qu'un mot doit y être changé.

> C'est crevant, en plus, et dès que j'ai commencé, je ne m'arrête plus, comme un fil qu'on débobine, c'est peut-être pour ça aussi que je ne me jette pas à corps perdu dans un autre roman dès qu'un livre est fini. Il y a surtout que j'ai besoin, pour écrire d'être *en manque* ou en nostalgie. Mon désir n'est pas d'ajouter un volume à une liste, mais de sentir que si je ne comble pas ce manque, cette nostalgie qu'un rien peut réveiller, je ne tiens pas en place.[198]

Les deux faces de l'écriture, émotionnelle et pratique, laissent entrevoir que le travail de romancier tel qu'il se présente à Susini peut être une activité relativement onéreuse et obsessionnelle, consumante. Entre la naissance de chaque livre, elle a besoin à la fois de se ressourcer et d'attendre les circonstances optimales pour se remettre à l'écriture. Écrire devient un acte palliatif : il comble une latence et sert de sédatif spatial. Le passage met également en avant l'ambition de Susini de viser la qualité de l'écriture : la question de la quantité ne la préoccupe guère.

2.3. État des lieux critique

Les études universitaires menées sur l'œuvre de Susini s'inscrivent essentiellement dans la sphère des études thématiques dont bon nombre soulèvent explicitement ou implicitement les problèmes posés par l'insularité.

Nous ne prétendons pas, dans ce qui suit, dresser une liste exhaustive de toutes les recherches menées, mais nous espérons avoir pu repérer les travaux majeurs et les plus pertinents. Les travaux présentés jouissent d'un statut varié au sein des recherches – il s'agit de travaux publiés et non

[198] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *L'École des lettres, II*, art.cité, p. 36.

publiés – mais ils élucident tous à leur manière les différents aspects de la production susinienne ayant suscité l'intérêt et soulevé des questionnements des critiques littéraires et autres.

2.3.1. Études thématiques

Certains travaux proposent d'analyser les textes susiniens en les mettant en parallèle avec d'autres auteurs qu'ils soient originaires ou non de Corse. Ceci est le cas avec « Les yeux fermés – le Lac », article paru en 1965, signé Louis Barjon[199]. Intégrée dans le cadre d'un chapitre s'intitulant « Art, formes et signes », l'étude de Barjon a le mérite de mettre en avant la forme comme qualité d'écriture de la production romanesque de Marie Susini et de Camille Bourniquel. Il ne s'agit pas véritablement d'une étude comparative, mais de deux analyses juxtaposées. En ce qui concerne *Les yeux fermés*, il met surtout en lumière sa qualité poétique. Il soutient que la disposition typographique même du roman exige que ce livre soit lu comme un poème. A travers la notion de poéticité de l'œuvre, Barjon démontre le lien entre le fragmentaire et la totalité, le décousu et la continuité du texte. Il met également en évidence les procédés par lesquels les résonances intérieures de l'héroïne se mêlent à des images mémorielles précises pour créer une succession d'épisodes qui de part en part tissent la trame d'un seul et même récit lancinant d'une femme en proie à une désagrégation graduelle et douloureuse[200].

Dans un autre article comparatif, « Deux manières d'écrire les îles : la littérature corse et la littérature sarde d'aujourd'hui »[201], paru en 1982, Jean-Louis André met en parallèle les thématiques de ces deux littératures insulaires. Le prérequis de son raisonnement est que ces deux traditions

[199] *Études*, no. 322, janvier-juin 1965, (avril 1965), p. 524-531.

[200] Par ailleurs, Barjon situe le fond du récit en Espagne, or à plusieurs endroits dans le roman, l'on peut trouver des références à une île. Nous ne citons à titre d'exemple qu'un de ces passages :

> - On aurait pu se voir ailleurs, dit-il de sa voix sans timbre.
> - L'île est si petite.
> - A Darcès ? A Alcareto ? Chez des cousins de l'autre côté de l'île, où étais-tu ? Je m'égarais au milieu des jours, je me demandais sans cesse l'heure qu'il était, je me perdais dans la carte de l'île (p. 85 *sq.*)

[201] *Bulletin trimestriel de la Société des Langues Néo-Latines*, 76e année, fascicule 2, premier trimestre, no. 241, 1982, p. 155-161.

insulaires partagent certains traits communs étant donné leur proximité géographique. Or, elles marquent aussi d'emblée des différences. Si pour les écrivains corses – tels Christian Giudicelli, Angelo Rinaldi et Marie Susini – la mort, la défiance devant l'étranger et l'exil constituent la trame du roman, ces thèmes fournissent, selon André, un sujet suffisant à l'œuvre des écrivains sardes. Les mentalités et la civilisation corses sont analysées, pour ce qui est de Susini, à travers son roman *La Fiera*.

Le noyau de l'analyse d'André est que même si les écrivains corses tout comme les écrivains sardes sont des exilés, l'exil n'a pas la même signification pour eux. Pour les écrivains sardes, l'évocation du passé suffit pour créer une œuvre, tandis que la Corse, souvent personnage principal, est reléguée pour ne devenir que l'arrière-plan d'un roman de dimension plus ou moins psychologique. Les auteurs sardes soulignent les liens qui les nouent à leur île, alors que les auteurs corses mettent plutôt l'accent sur l'écart qui les en sépare. Ceci s'explique, en partie du moins, par des considérations sur la géographie sociale et politique. Les auteurs corses en question sont tiraillés entre deux pôles : Paris, le lieu d'accueil, et leur paysage d'enfance, tandis que la littérature italienne semble être plus décentralisée, permettant plusieurs centres. André évoque en parallèle des considérations culturelles et linguistiques. Les auteurs corses, par le fait de ne pas utiliser le corse en écrivant, semble se placer à l'extérieur de leur culture d'origine : « [l]'appréhension plus complexe de l'île par les écrivains corses vient sûrement de ce hiatus entre une langue et la réalité qu'elle tente de dire »[202]. Une telle considération évoque implicitement la question difficile de savoir comment faire la part des choses entre la langue et la culture. Le commentaire ne semble pas prendre en compte la possibilité qu'un écrivain corse peut bien être bilingue (corse-français) ou pourquoi pas monolingue (français) se sentant tout à fait corse et intégré dans la société. Ni le fait qu'il y a toujours un hiatus entre la réalité et la langue qui tente de la circonscrire, quelle qu'elle soit.

L'étude la plus importante et la plus complète à ce jour sur Susini est l'essai *Marie Susini et le silence de Dieu*, paru en 1989, étude menée par Francine de Martinoir. Dans sa monographie, seuls les textes sont pris en considération, « ce n'est pas dans les bribes d'une vie, c'est dans les textes qu'on trouve un écrivain », constate l'auteur. De ce fait, l'on ne trouvera pas

[202] *Op.cit.*, p. 160.

de données biographiques sur Susini, sinon quelques mots sur sa personnalité pour accompagner le lecteur. L'étude à proprement parler se propose d'« étudier en quoi l'œuvre de Marie Susini est une œuvre littéraire »[203]. Elle y procède en effectuant une étude thématique diachronique où chaque ouvrage est analysé séparément. Dans ses lignes directrices, il s'agit d'une analyse de l'espace et du temps, conduite essentiellement à travers l'évocation du caractère phénoménologique et existentialiste de l'œuvre. La conclusion de l'ouvrage place Susini aux côtés des plus grands, comme Sarraute et Duras, car « comme chez les vrais créateurs, le tissu narratif est fait d'un mélange original de corps et d'âme, d'abstraction et de concret, de rêves et de nuit »[204], conclut de Martinoir.

Dans sa dissertation *La représentation de la mort dans le roman corse du XVIIIe siècle à nos jours*[205], Catherine Peraldi évoque l'incidence des textes de Susini comme communiqué de la crise identitaire insulaire. La thématique mortifère est étudiée, en ce qui concerne Susini, notamment dans les romans *Plein soleil*, *La Fiera* et *Les yeux fermés* à travers des thèmes comme l'île piège[206], la malaria[207] et le jeu entre le jour et la nuit[208]. De nombreux exemples à l'appui, Peraldi met en avant l'action destructrice du soleil comme agent naturel et propose que « Marie Susini [soit] l'unique écrivain qui souligne avec insistance le rôle dévastateur de l'astre du jour »[209]. Peraldi met en avant le fait que Susini compte parmi les écrivains précurseurs de l'île qui ont le courage de présenter « une certaine image de l'île que beaucoup d'autochtones ont rejetée par simple crainte »[210] l'inscrivant dans un mouvement régénérateur de la littérature corse d'expression française.

En 1997 est publié l'article « Marie Susini ou la Corse écartelée – Répons »[211] par Laurence Enjolras et Holy Cross. Comme l'intitulé le signale, la vedette de l'analyse est la Corse, telle qu'elle est décrite ou entrevue dans

---

[203] Francine de Martinoir, *Marie Susini et le silence de Dieu*, Paris : Gallimard, 1989, p. 14.
[204] *Op.cit*, p. 154.
[205] Université Pasquale Paoli, Corse, 1992.
[206] Peraldi, *op.cit*, p. 20.
[207] *Ibid*., p. 198.
[208] *Ibid*., p. 283.
[209] *Ibid*., p. 283.
[210] *Ibid*, p. 478.
[211] *Women in French Studies*, no. 5, 1997, p. 43-48.

Plein soleil, La Fiera, C'était cela notre amour, Je m'appelle Anna Livia et *La Renfermée, la Corse.* Si *Plein soleil*, *la Fiera* et *La renfermée, la Corse* se prêtent sans problème à une telle analyse, il est intéressant de constater que deux romans dont le cadre diégétique ne peut pas explicitement être désigné comme la Corse figurent parmi les ouvrages servant à l'analyser. Il est également intéressant de constater que l'essai *La Renfermée, la Corse* est intégré dans l'analyse sans qu'aucune considération ne soit faite des questions de genre ni de voix. Dans l'ensemble, l'importance de l'œuvre de Susini réside, selon les auteurs de l'article, en ce qu'elle a « contribué à faire de l'île un mythe, celui de l'humble conjoncture des hommes face au silence de Dieu »[212].

Dans un court commentaire, « Vanina s'éveille », François Xavier Renucci retrace le moment où Vanina, dans *Plein soleil*, rencontre Blanchette, la nouvelle arrivée au couvent où Vanina passe l'été. L'intérêt de la rencontre réside, selon Renucci, dans la confrontation de Vanina à un des moments cruciaux de la vie où une époque est scellée pour s'ouvrir à une autre. L'importance de la rencontre avec Blanchette réside dans ce qu'elle représente : une intrusion dans un monde paralysé et monotone. Il évoque l'inventivité de Vanina dans son appréhension de la réalité telle qu'elle se manifeste dans un village qui est plus purgatoire que paradis. Depuis ce lieu intermédiaire qu'est le couvent, Vanina se trouve en mesure de disposer, d'un seul coup d'œil, de toute sa vie. Le commentaire d'un seul passage-clé sert ainsi à accorder une signification à tout l'ouvrage.

Martine Tania Dambacher a contribué aux recherches sur Susini avec une étude intitulée *Deux femmes, deux îles, Marie Susini, Maria Giacobbe*[213]. Le point de départ de l'étude a consisté à étudier l'enfance respective des deux auteurs, et notamment l'influence des parents et du microcosme insulaire[214] ainsi que son incidence sur leur vision du monde et leur écriture. Certains thèmes rencontrés chez les deux femmes sont analysés de même que leurs manières et leur raisons d'écrire. Quant à Susini, les titres étudiés sont *Plein soleil*, *La Fiera*, *Corvara* et *La Renfermée, la Corse*. Ses conclusions montrent de grandes similitudes et de nombreux points en commun entre

[212] Enjolras et Cross, art.cité, p. 43.

[213] Mémoire de maîtrise non publié, Université Marc Bloch Strasbourg II, Département d'italien, 2004-2005.

[214] Maria Giacobbe étant sarde.

les deux écrivains en dépit de nationalité, d'éducation, de formation et de cadres culturels très différents au niveau de la littérature. Dans sa thèse en cours, Dambacher aura pour axe une étude comparative de l'écriture chez ces deux écrivains.

En 2006 a paru *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, ouvrage réunissant les interventions présentées lors d'un colloque international francophone sur l'écriture francophone des femmes du pourtour méditerranéen. L'intervention de Georgiana Colvile portait sur « Le destin tragique de la femme corse dans l'œuvre de Marie Susini (1920-1993) »[215] inscrivant l'écriture de Marie Susini entre « le rien autoréférentiel et métatextuel moderne » et « l'antique destin arbitraire, tout aussi absurde, de la mythologie grecque »[216] et donnait suite à son article paru en 1997 : « "L'enfermement dans l'île" : la femme corse dans l'œuvre de Marie Susini – à la mémoire de Marie Susini »[217].

2.3.2. Études psychanalytique et ethnologique

Deux travaux sortent du lot de par leur angle d'attaque : en 1991-1992, Marie Albertini présente une analyse tripartite du roman *Je m'appelle Anna Livia*, publiée dans les « Cahiers d'Errata », intitulée « Désir – écrire – mourir. Je m'appelle Anna Livia »[218]. Les textes ont, au départ, été l'objet d'un exposé dans le cadre d'un enseignement psychanalytique. La recherche se fonde sur la fonction paternelle et la dette symbolique telles qu'elles se présentent dans le roman. Comme l'histoire du livre se résume à l'acte incestueux entre père et fille, l'étude est « une sorte de lecture de clinique psychanalytique »[219]. S'alignant sur la théorie de Lacan, Albertini part du principe que « la création littéraire comme fiction, c'est aussi l'élaboration d'un fantasme [qui est] le soutien du désir »[220].

Albertini remarque que, hormis les mythes grecs, il y a peu d'œuvres littéraires qui se consacrent *stricto sensu* à l'inceste. Une importance

[215] Sous la direction de Carmen Boustani et Edmond Jouve, Paris, Karthala, 2006, p. 211-221.
[216] *Ibid.*, p. 221.
[217] Adamson Ginette (éd.), Latin-American and Francophone Women Writers : Volume III, p. 153-161.
[218] Articles publiés en 1991 et 1992, dans les nos. 1-3.
[219] « Cahiers d'Errata », no. 1, p. 24.
[220] *Op.cit.*, p. 25.

particulière est accordée à l'étude de la fonction de la voix. A l'instar de l'essai de Martinoir, Albertini met un accent particulier sur l'axe espace-temps. Dans la deuxième partie est analysée la mort d'Anna Livia comme symbole de la dette symbolique. Confrontée à l'histoire biaisée du père et de la mère, « entre côté-mère, absence d'amour, et côté-père, la dette en attente »[221], Anna Livia ne recule pas devant les attentes à son égard. Dans la partie finale, Albertini démontre la part de chaque membre de la famille dans le destin tragique d'Anna Livia, caractérisée comme « une égarée du désir »[222]. L'analyse aboutit au constat que la mort d'Anna Livia n'est pas la somme d'éléments métonymiques, mais qu'elle constitue la métaphore de la dette symbolique.

Dans l'article « L'échange et le don, entre économie et anthropologie »[223], l'essai *La renfermée, la Corse* est étudié d'un point de vue ethnographique. Charlie Galibert prend l'essai comme point de référence en se penchant sur le phénomène de l'échange et de la réciprocité dans les sociétés dites archaïques. L'exemple de Susini est tiré d'un passage où elle décrit le dilemme de l'enfant face à la réception d'un cadeau – beignet, pomme, bonbon ou poignet de noix – et le processus analytique du comportement et de ces effets qu'avait à effectuer l'enfant avant d'accepter l'offrande. En acceptant trop rapidement, on pouvait faire croire qu'on vivait dans le manque et on se mettait dans une relation de dépendance vis-à-vis du donateur ; en le refusant, on manifestait sa volonté de se soustraire à la logique, voire à l'obligation, de l'économie de l'alliance et de la communion.

Au sein de la critique susinienne, la majorité des recherches ont soulevé explicitement ou implicitement des questionnements relatifs à la Corse ou à l'insularité mettant tout particulièrement l'accent sur les rapports entre l'énoncé et son auteur, tandis qu'aucun travail à notre connaissance n'a eu comme objectif d'élucider l'œuvre à travers l'optique offerte par une approche focalisant sur la notion d'ambivalence et tout particulièrement les ambivalences de la femme dans ses rapports avec la société et ses autres acteurs, ce que notre travail tentera donc de réaliser. Notons également qu'à ce jour et à notre connaissance, aucune thèse n'a été exclusivement

[221] No. 1, 1991, p. 25.
[222] No. 3, 1992, p. 137.
[223] « L'Échange », novembre 2002, p. 75-81.

consacrée à Marie Susini. De plus, hormis les travaux mentionnés ici, les comptes-rendus qui font état de la publication de ces ouvrages et les quelques entretiens accordés par l'auteur, il n'est pas aisé de se procurer des documents métatextuels sur cette œuvre relativement peu étudiée.

3. Arrière-fond et réception

Les critiques n'ont de cesse d'évoquer les origines corses de Susini. Avant de nous plonger dans l'étude de la fictionnalisation de l'ambivalence dans l'œuvre de Susini, il semble donc nécessaire de se tourner au préalable vers le champ littéraire sur le fond duquel son œuvre se détache et de mettre en lumière quelques expériences littéraires qui ont contribué à la façonner : « Tout schème d'action est relié à des schèmes de perception et à des systèmes de valeurs »[224], clame Jean-Claude Kaufmann.

Effectivement, l'histoire de l'humanité, à l'encontre du caractère singulièrement privé de la lecture, est essentiellement une histoire collective avant de devenir celle d'un individu mise en texte : « Un système imaginaire socioculturel se détache toujours sur un ensemble plus vaste, et contient des ensembles plus restreints. Et ceci à l'infini »[225], affirme Gilbert Durand. En conséquence, avant de nous interroger sur les ouvrages de notre auteur, il conviendra de passer au crible les productions passées dans la lignée desquelles les ouvrages de Susini s'inscrivent. Ce premier mouvement aura donc pour objectif de dessiner les lignes qui, en amont, ont conduit à l'émergence d'une littérature insulaire nous permettant de nous situer par rapport aux perspectives et aux enjeux qui en l'occurrence nous préoccupent.

Dans ce qui suit, nous présenterons donc à partir de cet ensemble plus vaste que mentionne Durand quelques systèmes imaginaires socioculturels qui ont pour arrière-fond la société corse et sur lequel il faudra projeter la production de Susini et tout particulièrement « la trilogie corse », pour mieux cerner l'impact de ses ouvrages sur son époque et aussi pour mieux saisir la thématique de la littérature qui, comme nous allons le voir dans un

224 Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 177.

225 Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris : Hatier, 1994, p. 69.

deuxième temps, a implicitement servi de comparant chez maints critiques se prononçant sur ces ouvrages.

3.1. La Corse dans la littérature

L'image de la Corse et des Corses dans la littérature française a pendant longtemps été brossée principalement par des non-insulaires. De 1729 à 1840, date de la révolution corse et du retour des cendres de Napoléon dans l'île, dates entre lesquelles l'image de la Corse s'élabore dans la littérature française[226], plus de deux cents auteurs ou écrivains viennent en Corse. La portée des œuvres d'auteurs célèbres et de talent comme Chateaubriand, Mérimée, Balzac, Stendhal, Hugo et Flaubert se mesure encore aujourd'hui. Parmi les œuvres d'Alphonse Daudet et de Guy de Maupassant, le nombre d'ouvrages ayant trait à l'île est tel que certains spécialistes n'hésitent pas à évoquer un « cycle corse » dans leur œuvre[227].

En simplifiant un peu, on pourrait dire qu'en général les auteurs dénoncent l'âme mystérieuse d'un univers original vu à travers une optique romantique[228] en évoquant une Corse mythique et tragique, l'image du héros se résumant à celle d'un Corse montagnard, un berger farouche et un « bandit d'honneur » sauvage[229]. Parmi les personnages littéraires féminins, c'est Colomba qui incarnera longtemps – encore ? – l'image de la femme corse : personnage obscur qui perpétue la tradition insulaire de la vendetta[230].

[226] Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*, Paris, P.U.F., s.l. : E.J.L., 1979, p. 9.

[227] A l'instar de Roger Martin dans l'introduction à *Corse noire. Dix nouvelles de Mérimée à Mondoloni*, s.l. : E.J.L., 2001, p.7.

[228] L'influence de Mérimée, par exemple, sur l'image de la Corse dans la littérature française ne peut être sous-estimée. Sa première nouvelle corse, *Mateo Falcone, mœurs de la Corse*, est publiée dans la « Revue de Paris » en mai 1729. Par la suite, il supprimera le sous-titre *Mœurs de la Corse*. En ce qui concerne l'intrigue de la nouvelle on peut la résumer ainsi : un père tue son fils qui a transgressé le code insulaire de l'honneur (Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française, op.cit*., p. 197 sq.).

[229] *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*, *op.cit*., p. 412.

[230] Pour une étude plus détaillée du personnage de Colomba, voir par exemple le chapitre « Colomba, l'héroïne sauvage » dans Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, *op.cit*., pp. 350-381. Émile Ripert écrit dans *La Corse touristique* de décembre 1927 : « N'est-ce pas, en effet, par ce roman que l'île, réunie en 1765 à la couronne de France, a été en 1840 annexée à la

Si, pendant plus d'un siècle, l'image de la Corse et des Corses dans la littérature française se façonne à travers et s'impose par les œuvres d'écrivains venus de l'extérieur portant un regard d « étranger » sur les mœurs et le mode de vie insulaires, ceci s'explique sans doute en partie par le fait que la Corse a longtemps été un pays où la tradition orale a prévalu sur l'écrit. S'ajoute à cela le fait que jusqu'à nos jours, la poésie ait été l'expression écrite préférée et la plus pratiquée des Corses[231].

Dans sa thèse sur *La représentation de la mort dans le roman corse du XVIII siècle à nos jours*, Catherine Peraldi retrace l'émergence du roman corse[232]. Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, il n'y de roman ni en langue corse, ni en italien ni en français. Dans la deuxième moitié du siècle sont publiés deux romans anonymes en français, mais aucun en corse ni en italien. Pendant la première moitié du XIXe siècle, on peut supposer, selon Peraldi, que les Italiens se spécialisent dans le roman et la nouvelle, surtout à travers les écrits de Sampiero de Galotti. Pour la même période, Peraldi recense neuf ouvrages en français. La deuxième moitié du siècle confronte les écrivains corses « au douloureux problème de l'oralité de leur culture »[233]. Avec le roman de la province, la Corse devient, sous la seconde Restauration un sujet d'art à part entière.

La première moitié du XXe siècle voit l'émergence du premier roman en langue corse (1932), *Pesciu Anguilla*, écrit par S. Dalzeto. D'autre part, de 1919 à 1939, soixante quinze textes en langue française sont publiés, la bipolarisation du sujet Corse/expression française demeurant en vigueur. Suit une période d'une quinzaine d'années avec très peu d'ouvrages en corse ou sur la Corse.

La deuxième moitié du vingtième siècle témoigne de l'émergence d'une pléthore d'écrivains originaires de l'île qui ne se reconnaissent plus dans

---

littérature », (cité en l'occurrence d'après Catherine Peraldi, *La représentation de la mort dans le roman corse du XVIIIe siècle à nos jours*, *op.cit.*, p. 10). Au sujet de Colomba, Marie Susini n'hésite pas à dire : « C'est aussi faux que « Carmen » pour l'Espagne », (G.B. « Quelques instants avec Marie Susini », art.cité).

[231] Jacques Thiers, « L'insularité d'une langue », in *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France, tome 1*, Geneviève Vermès (éd.), Paris, L'Harmattan, 1988, p. 158.

[232] Elle n'évoque pas, à proprement parler, de roman « corse », mais « d'ouvrages narratifs d'argument corse », p. 10.

[233] *La représentation de la mort dans le roman corse du XVIIIe siècle à nos jours*, *op.cit.*, p. 11.

cette image romantique et mythique de leur île et qui vont successivement se charger de transformer, consciemment ou à l'insu de leur plein gré, les perceptions stéréotypées que peuvent avoir les autres non seulement des mœurs mais avant tout des insulaires[234].

Durant une époque s'étalant sur une vingtaine d'années, de 1946 à 1968, cinquante et un ouvrages en français sont publiés dont une partie de ceux de Marie Susini qui « sortent du lot par leur qualité d'écriture »[235], une production qui contribue d'une manière significative à l'effort de la Corse de sortir de son passé d'oralité. La fin du siècle a enfin vu une prolifération d'ouvrages écrits par des Corses – en français et en corse.

« Deux d'entre eux, Angelo Rinaldi et Marie Susini, ont acquis une place notable dans les lettres françaises »[236], affirme Jacques Thiers, même si les origines communes n'aboutissent pas à une perspective analogue sur leurs racines insulaires. Au contraire, la perspective et l'attitude portées envers les insulaires divergent considérablement : Angelo Rinaldi pose un regard sans indulgence sur son île et sa ville (Bastia) natales[237], alors que Marie Susini préfère un ton plus tendre dans ses analyses des mœurs insulaires[238]. En ceci, elle se rapproche de deux autres femmes écrivains

---

[234] Cela dit, il n'empêche que, dans le but de transcrire les histoires perpétuées par la tradition orale insulaire, on peut trouver des ouvrages comme *Histoires mystérieuses de Corse. Testament de Méduse et autres contes* (s.l. : Rocher, 2001) et *Contes et légendes de Corse* (Ajaccio, DCL, 1998).

[235] *Ibid.*

[236] J. Thiers, « L'insularité d'une langue », *Actes du colloque du « Congrès régional »*, textes réunis par Geneviève Vermès, *Vingt-cinq communautés linguistiques de France, tome 1*, *op. cit.*, p. 158. Par le pronom « eux » Thiers renvoie aux représentants de ce qu'il appelle « une littérature d'exil qu'inspire directement ou indirectement la Corse ». Elle est l'œuvre d'écrivains de talent, d'origine corse et d'expression française qui ont voulu se démarquer de « l'histoire immédiate » de l'île actuelle et revendiquent le droit à une évocation subjective de la Corse et de son image. »

[237] *La maison des Atlantes*, Paris, Denoël, 1971.

[238] Du moins pour ce qui est de leurs textes littéraires. Par contre, on peut considérer, en regardant de très près ailleurs, qu'il y a certains traits communs dans leur façon de concevoir la notion de fatalité, notion si chère à la fiction susinienne. Angelo Rinaldi ne dit-il pas, à la fin de son discours de réception à l'Académie française le jeudi 21 novembre 2002 en faisant allusion à son éventuel successeur, qu'il ignore l'heure de sa disparition « qui est pourtant fixée quelque part. Mon successeur est déjà sur terre et ne soupçonne pas encore ce qui le guette », frôlant ainsi le thème de fatalité – maléfique chez

corses dont les ouvrages ont trouvé un public important dans et hors de l'île : Marie Ferranti et Michèle Castelli [239].

3.2. Réception dans la presse

3.2.1. La trilogie corse

Les critiques dans la presse sont unanimes pour associer à l'auteur l'influence de la Corse et de l'art dramatique sur toute l'œuvre s'étalant sur presque quatre décennies. Maurice Giuliani préfère écarter l'aspect fictionnalisé du roman *La fiera*, pour mettre l'accent sur ce qu'il considère être son côté véridique :

> Un roman ? non. Mais une suite de souvenirs où s'emmêlent la naïveté et le charme de l'enfance, la brûlure du soleil corse, la passion ardente, silencieuse, farouche, d'âmes qui ressentent presque naturellement, jusque dans leur superstition un peu primitive, le mystère de l'au-delà. Le style sobre et direct de Marie Susini semble entourer ses souvenirs, et donc de son île natale, d'une sorte de halo sacré.[240]

Le roman *La Fiera* est considéré par certains comme le meilleur livre de Susini. Albert Béguin observe dans « L'Esprit » : « *La Fiera*, je n'hésite pas à le dire, est un chef-d'œuvre qui dépasse toutes nos espérances »[241]. La

---

Susini – qui guette sa proie. Nous n'entamerons pas ici la discussion pour élucider dans quelle mesure ce thème est spécifiquement lié à une éventuelle imaginaire corse.

[239] Nous ne citons qu'à titre d'exemple ces quelques femmes écrivains parmi tant d'autres qui aujourd'hui écrivent dans et sur l'île, des femmes partageant en quelque sorte un même fonds culturel et une même volonté de nuancer l'image de la femme corse dans la littérature d'expression française d'aujourd'hui et que, ceci étant le cas, certains de leurs textes se rapprochent de ceux de l'objet de notre étude. Marie Ferranti place l'intrigue de quatre de ces romans en Corse. Il s'agit des romans *Les femmes de San Stefano* (1995), *La fuite aux Agriates* (2000), *La chasse de nuit* (2004) et *La Cadillac des Montadori* (2008). Michèle Castelli, de son côté, découvre la trame complexe insulaire dans une suite de romans : *Marie di Lola* (1982), *Marie di Lola. Rue Château-Payan* (1985) et *La veuve blanche* (1998). Les prix divers qu'ont reçus, entre autres, ces ouvrages témoignent à leur manière de l'estime que portent sur la littérature contemporaine corse les institutions littéraires corses et continentales.

[240] *Revue des livres*, Études XII, 1953, p. 422.

[241] Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication de *La Fiera*, Paris, l'IMEC.

réussite du roman est, toujours selon Béguin, imputable notamment au style d'écriture :

> Cette si sûre atteinte qui impose une lecture de participation et non de spectacle, est due, me semble-t-il à la justesse de l'expression ; j'entends par là non seulement une langue à la fois très simple et devenue « style », à la fois naturelle et gouvernée, mais surtout un rythme particulier de la narration, qui est rapide dans le détail et qui pourtant laisse l'impression de lenteur contemplative à quoi se reconnaît la plus incontestable poésie de l'humain.[242]

Jean Blanzani dans *Le Figaro Littéraire*, présente *La Fiera* dans les termes suivants : « La Corse, si noire, de Marie Susini semble vraie parce que nous la sentons jaillie d'une irrécusable expérience personnelle »[243]. Le rapport entre l'œuvre et l'expérience personnelle est également évoqué par Jeanine Delpech dans « Les nouvelles littéraires » : « L'art de restituer la ferveur, les émerveillements de l'enfance accompagne chez Marie Susini un lyrisme profond, qu'elle maîtrise et qui vit dans son récit »[244]. Alain Palante décrit le roman comme « un bref récit, intime, d'une flamme tout intérieure, que l'auteur a écrit avec un art remarquable de concision »[245].

C'est la pièce *Corvara ou la malédiction* qui a obtenu la réception la plus mitigée. Si Gabriel Venaissin en est séduit : « La force de Marie Susini se montre au premier moment », et que Maurice Barrois y voit tout simplement une représentation véridique du monde insulaire : « Tout y est authentique et dur comme la vie même dans l'île », André Romus ne s'enthousiasme pas outre mesure :

> Le dernier volet du triptyque que M.S. consacre à la Corse est marqué de couleurs sombres, de traits assez maladroits, qui disent le tourment d'une âme en proie à la révolte en face d'un destin qu'elle ne comprend plus. […] Ce livre, né sans doute d'une douloureuse expérience intime, pose mal (car si M.S. se montrait romancière parfaite dans *La Fiera*, elle ne possède pas

[242] *Ibid.*

[243] « Les romans de la semaine : *La Fiera* de Marie Susini », le 11 déc. 1954.

[244] Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication de *La Fiera*, Paris, L'IMEC.

[245] *Ibid.*

> encore le métier d'auteur de théâtre) le problème de la « culpabilité sans faute » (?) mais la conclusion philosophique qu'on eût aimé y lire demeure assez vague.[246]

Pour adoucir cette appréciation assez tranchante, il conclut un peu plus charitablement : « La pièce s'achève sur un admirable poème funèbre »[247]. Madeleine Chapsal voit dans ce qu'elle nomme « la tragédie corse » un univers hermétique où règne la crainte : « Il n'y a pas de failles dans cet univers : c'est bien celui de la peur ; cette peur que les hommes projettent hors d'eux-mêmes et qu'ils nomment Dieu »[248]. *Le Monde* signale une attitude alarmante chez l'auteur : « En lisant *Plein soleil* il y a deux ans j'avais pensé qu'une morale sociale était contenue dans certains mots du livre. Cette morale se voit au grand jour dans *Corvara*. Je ne suis pas certain que Marie Susini la désapprouve. C'est ce qui fait peur »[249]. Ce que le commentateur met en avant, c'est l'absence de réprobation de la part de Susini vis-à-vis d'un certain ostracisme local, brossé sous un jour sympathique et compréhensif.

3.2.2. Autres ouvrages

La réception dans la presse du roman *Un pas d'homme* met en avant aussi bien le style poétique, parfois trop poétisé, de Susini que ses qualités de grand écrivain. Dans *La République de Lyon*, le commentateur discute le genre du texte : « Le roman de Marie Susini, tout en nuances, discret et pourtant émouvant ne manque pas de qualités. Mais il s'agit moins d'un roman que d'une étude psychologique »[250]. André Dassart, de son côté, le qualifie comme une nouvelle :

> Plus qu'un roman, c'est une longue nouvelle. Œuvre originale, difficile, déroutante, où n'existe nulle action, et qui pourtant emploie le lecteur car ces deux personnages, que l'on connaît si peu, s'affrontent frénétiquement

---

[246] « Marie Susini, Corvara ou la malédiction, pièce en un acte et trois tableaux », *Revue nouvelle*, le 15 nov. 1955.
[247] *Ibid.*
[248] *L'Express*. Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication, Paris, l'IMEC.
[249] 21 oct. 1957 (s.n.).
[250] R.A. (s.n.), *La République de Lyon*, 13 août 1957.

> sans prononcer plus de quelques mots. Une œuvre d'analyse, de dissection, à la froideur de scalpel et cependant chaude et vivante en son immobilité, à la résonance insolite, dans une langue pure, créant un étrange climat. Une gageure gagnée. Un talent certain. Un écrivain affirmé.[251]

D'autres communiqués sont plus mitigés, évoquant un excès de stylisation poétique, tout en annonçant une œuvre d'une rigueur et d'une qualité exceptionnelles : « Drame de la solitude morale de l'impuissance des âmes à atteindre à l'absolu dans l'amour. Œuvre d'une femme sensible qui s'est révélée comme un grand écrivain, attachante par la profondeur d'une analyse psychologique servie par l'ampleur du style et la qualité des images »[252]. La rigueur est perçue comme relevant en partie de la structure du récit : « Marie Susini a respecté dans ce livre, qui évoque le drame de la rupture, la vieille règle de l'unité de temps ». Or, l'écriture est parfois sentie comme très directe, voire abstraite : « Une confession directe, dépouillée, souvent pathétique comme un cri, parfois trop cérébrale – ces réminiscences de Sorbonne… Excès d'introspection ou de maîtrise ? Un sobre et beau roman, servi par une authenticité profonde, de rares qualités d'écriture »[253]. Quelquefois les critiques de la presse se servent de qualificatifs allant jusqu'à des comparaisons insolites : « […] rien ne vient distraire de ce drame tout intérieur. On se croirait devant la scène de Bayreuth, nue, sans autre décor que les tulles blancs […] »[254]. La situation sans issue qu'a voulu véhiculer Susini a été perçue par le lectorat critique :

> Marie Susini a su retracer avec beaucoup de sobriété les doutes, la révolte ou la résignation qui assaillent tour à tour la jeune femme. Serge est l'homme, humain, compréhensif, mais qui cesse de jouer ce jeu qui ne le mène à rien et ne lui apporte rien. En psychologue avertie, l'auteur fait revivre les quelques heures qui bouleversent leur vie commune : elle sait rendre presque tangible a lecteur les divers sentiments et hésitations qui les agitent.[255]

[251] *Les fiches bibliographiques* : 843-SUS-U.
[252] R.G. (s.n.), *Lectures culturelles*, juin 1957.
[253] R.G. (s.n.), *Bulletin bibliographique de l'Institut Pédagogique National.*
[254] *ORAN République*.
[255] M.F. (s.n.), *Cahier Bibliographique*, nov. 1957.

Jean Grenier met en avant la dimension ontologique du roman en faisant surgir notamment l'aspect cruel d'un comportement presque animal de l'homme : « Parce qu'il est faible, parce qu'il s'en veut à lui-même, parce qu'il est condamné à faire souffrir pour se prouver sa propre existence et se croire libre, la femme enfermée dans son amour n'en désirant que la persistance et la répétition, avec la force des éléments de la nature »[256].

Dans sa note critique, R-M Albérès analyse *Un pas d'homme* en la situant dans le sillage du chef-d'œuvre du roman d'analyse *La princesse de Clèves* : « Des sentiments moins nobles, une situation plus familière et plus sordide, une narration plus brève, moins d'analyse que de suggestion, un « psychologisme » infiniment plus cérébral, du moins d'apparence, voilà ce qui aujourd'hui a ce qui fut le chef-d'œuvre du roman d'analyse »[257]. Et Albérès de poursuivre en synthèse :

> Beau roman de nuances, de violences intimes, de silence du cœur, pour ceux que passionne encore cette torture des sentiments que l'on nomma autrefois le roman psychologique. Homogène et bref *Un pas d'homme* marque la maîtrise du romancier sur ce sujet romanesque – l'amour, la rupture, l'incompréhension- qui pourtant est la peinture de l'éternel et pathétique échec des hommes et des sentiments.[258]

L'ouvrage *C'était cela notre amour*, « moins un roman ou récit qu'une action haletante en plein présent »[259] est caractérisé comme un roman restituant avec « une fidélité sourcilleuse, par des notations, des images concrètes »[260] l'Occupation de Paris. Son style est perçu comme « sobre, sans recherche de forme, un tout petit peu trop sentimental peut-être »[261]. *Le Nouveau Courrier de la Presse* parle de « pages inoubliables »[262]. *Le Parisien Libéré* met en avant « un livre d'une qualité exceptionnelle. Brûlant comme les plus

---

[256] « Marie Susini : Un pas d'homme », *Elle-Nouvelle*, no. 96, 1964. *Cf.* Jean Daniel, *Cet étranger qui me ressemble*, *op.cit.*, p. 166.
[257] « Arts », no. du 17 au 23 juillet 1957.
[258] *Ibid.*
[259] Henri Petit, « Un roman de Marie Susini : C'était cela notre amour », *Parisien Libéré*, 22 décembre 1970.
[260] M.C. (s.n.), *TC* (Chrétienne), 15 mars 1971.
[261] *Ibid.*
[262] 2 juillet 1971.

belles séquences d'un de ces films qui paraissent tenir encore à la chair de la vie »[263]. Enfin, Paul Guth, dans « Vogue », s'exprime en les termes les plus éloquents : « Marie Susini a écrit très simplement un roman très réussi et très au point. C'est peut-être la première fois depuis Mérimée que l'on restitue à la Corse sa dignité littéraire »[264].

3.2.3. Un style sobre et direct

Comme nous avons vu plus haut, de nombreux critiques se sont prononcés sur son style. Ils ont évoqué l'art de Susini en l'appelant tout naturellement tantôt insulaire, corse et méditerranéen, tantôt grec et tragique. Nombreux sont en effet les épithètes que l'on peut relever à son égard, toutes l'inscrivant dans un certain imaginaire géographique.

Dès les premiers ouvrages sur la Corse, elle a été inscrite et s'est inscrite dans une écriture métaphysique[265]. Savigneau parle d' « une passion du bref, du tenu, de l'allusif »[266]. De son côté, Angelo Rinaldi ouvre encore plus grand l'éventail des attributs. En évoquant le style parcimonieux de Susini, il constate qu'elle est comme un jardinier japonais : « quelques cailloux, une poignée de sable, une plante, et la perfection vient sans peine »[267], la caractérisant par ailleurs d'« écrivain aguerri parvenu à ce stade où l'on demande d'abord aux mots le silence »[268]. Jean Blanzani écrit à son sujet :

> Il faut beaucoup de richesse intérieure à Marie Susini pour nous faire accepter ce romantisme de l'impuissance humaine. Son art y réside considérablement. Dans chacune de ses phrases, simples, directes, elle semble se tenir à l'écoute de ses héros, attentive à ce qu'ils ont de plus vrai, c'est-à-dire selon elle, de plus fixe et de plus sombre. Sans doute y a-t-il dans ce ton quelque chose déjà d'un peu tendu, de crispé. On souhaite que l'exigence de cette romancière inspirée et authentique ne devienne pas une stylisation poétique.[269]

[263] « Le Parisien Libéré », 22 décembre 1970.
[264] Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, Paris, L'IMEC.
[265] Albert Memmi, « Qui êtes-vous, Marie Susini ? », art.cité.
[266] « L'éclat sombre de Marie Susini », *Le Monde*, le 21 juin 1991.
[267] « La soliste et le maestro », *L'Express*, le 6 octobre 1979.
[268] *Ibid*.
[269] Jean Blanzani, « Les romans de la semaine : La Fiera de Marie Susini», *Le Figaro Littéraire*, 11 déc. 1954.

Si la note critique parue dans *La Feuille de l'avis*[270] évoque un style copiant celui de Joyce, A. Pouplard décrit une femme pondérée dont le style est mesuré et aisé : « il se prélasse au bout de sa plume, elle n'a plus qu'à le poser avec précaution sur la page blanche »[271], prédisant un grand avenir à Susini. Albarès, de son côté, parle d'un style « précis, dur, minutieux, touffu et pourtant sans clarté », évoquant ainsi le paradoxe entre le style et le sémantisme du récit. A la parution du roman *C'était cela notre amour*, Henri Petit évoque le style de Susini dans les termes suivants :

> Elle a le don cinématographique de faire surgir, quand il faut, le passé dans le présent. Elle a l'habileté, si rare, de ne jamais intervenir comme auteur. Tout se passe pour nous, devant nous, et je serais presque tenté de dire en nous, comme si par l'effet de l'art, pouvait être créée une sorte d'objectivité intérieure. [272]

Michel Cournot ne se limite pas uniquement à l'impact qu'a pu avoir cette littérature sur sa terre natale et son accès à la littérature française, mais étend sa portée sur toute la littérature, en constatant qu' « infiniment rares sont en effet les écrivains, d'une énergie spirituelle et d'une rigueur de regard et de mémoire comparable à celle de Marie Susini »[273]. Il la compare à tous ceux, Virgile, Pétrarque et Eschyle, à ceux dont

> [l]a conscience d'écrivain étreignait si fort leur terre natale, le destin de cette terre, la force et parfois les ombrages de son caractère et les douleurs de son Histoire, que leurs pages témoignent, éternellement actuelles, de toutes les inquiétudes du monde, de tous ses asservissements, de toutes ses luttes.[274]

Les critiques ont souvent fait le choix de penser les espaces mis en avant dans la production de Susini en fonction de leur géographie. Or, comment affirmer de quelle littérature relève la production d'un certain écrivain ? Susini représente-t-elle une certaine littérature régionale « corse », comme

---

[270] P.L.B. (s.n.), « Les romans », 18 oct. 1957.
[271] *La Dépêche du Mardi*, 26 janv. 1958.
[272] « Un roman de Marie Susini : C'était cela notre amour », *Parisien Libéré*, 22 déc. 1970.
[273] Michel Cournot, art.cité.
[274] *Ibid.*

prétendent certains critiques, sous-catégorie d'une littérature « nationale française » ? Pour nous, ces deux littératures se recoupent sans aucune distinction. La littérature ne connaît pas de frontière matérielle ni morale. Pourquoi d'ailleurs mettre si fortement en avant les racines corses de Susini dans les notes critiques alors que les lieux géographiques dans les romans qui ne se déroulent pas en Corse, constituant la majorité de sa production, demeurent souvent indécis et flous, et que sa fiction ayant trait à la Corse n'est, pensons-nous, ni revendicatrice ni contestataire, même si la question d'identité régionale demeure présente et peut être discutée. Nous tenons à souligner que l'ensemble de ses ouvrages dessine toutefois la carte d'une production stratifiée (Corse/France/pourtour méditerranéen/métropoles européennes) qui met en avant des aires géographiques variées : françaises et francophones, européennes et nord-africaines. Qui plus est, l'universalité de la condition humaine et des traits de caractères des individus ne justifie pas de découpage géographique ou d'insistance sur certains traits ou comportements comme étant éminemment typiques de telle aire géographique. Quelque soit le lieu d'où provient l'énoncé, la fiction de Susini met en évidence un conflit entre l'intérieur et l'extérieur, entre un *ici* et un *ailleurs* en contradiction.

Deuxième partie :

L'ambivalence de la femme

Deuxième partie : L'ambivalence de la femme

Dans cette deuxième partie, qui se focalisera sur l'étude de l'ambivalence de la femme, le vocable *femme* sera pris dans une acception large : *femme* englobe les personnages féminins allant de l'enfance jusqu'à la maturité de la femme. La partie est divisée en trois chapitres selon certaines périodes de la vie de la protagoniste : le premier portera sur les enfants et les adolescentes, le deuxième sur les femmes en couple et le troisième sur les mères.

Le chapitre 4 s'occupera plus particulièrement de la jeune fille et des enjeux d'une ambivalence enfantine, des jeunes filles pubères et des jeunes femmes aux prises avec des défis sociaux et culturels contradictoires face auxquels elles sont contraintes de développer des stratégies individuelles afin de ne pas perdre leur identité soumise à l'écartèlement des influences contraires.

Le chapitre 5 discutera des femmes en couple qui sont presque infailliblement au bord de la rupture. La première étude mettra plus précisément l'accent sur les enjeux du couple alors que la deuxième tentera de cerner les différents aspects de la notion de fuite, réaction caractéristique de la femme en couple, et qui dans l'œuvre de Susini sous-tend les difficultés de vivre à deux.

Les ambivalences dont sont victimes les mères seront examinées dans le chapitre 6. Nous nous pencherons d'abord sur une maternité présente, puis l'analyse sera axée sur une maternité absente pour finalement passer au crible les mères incestueuses avant de relever quelques éléments sur une image de la maternité qui place la mère entre mythe et madone.

4. De la jeune fille à la jeune femme

En littérature, l'enfance est souvent l'époque de la prise de conscience de l'arrachement, de la perte et du déracinement. L'enfant laisse de part en part une période derrière lui pour affronter, muni d'un appareil cognitif et verbal de plus en plus élaboré, des valeurs et des attitudes nouvelles.

D'après Béatrice Didier[275], il est possible de remarquer chez beaucoup de femmes écrivains certaines images obsédantes parmi lesquelles figure le retour à l'enfance. Selon Didier, les femmes dépeignent fréquemment dans leurs écrits l'image d'une enfance heureuse sans entrave ni loi, passée dans

[275] Béatrice Didier, *Écriture-femme*, Paris, P.U.F, 1981, p. 24

un paradis terrestre, filtrée à travers un voile nostalgique. Ou alors, elles cherchent à remonter toujours plus loin dans leur enfance pour trouver la naissance du monde, thème récurrent également chez Susini. Les femmes semblent retrouver dans l'enfance, poursuit Didier, leur vraie identité, « comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle »[276]. Il s'agirait pour elles de renouer avec leur langage, celui de leur enfance et aussi avec l'image d'un autre langage qu'elles voudraient créer, loin des sentiers battus des schémas rationnels.

4.1. Éléments d'une enfance ambivalente : éveil et désenchantement

Pour Susini, l'enfance est l'époque privilégiée de la vie dans laquelle la création puise son inspiration : « Tout livre sort de l'enfance »[277], affirme-t-elle lors d'un entretien. Ainsi, Susini ne se démarque pas par sa thématique de prédilection de tant d'autres femmes écrivains. Les figures féminines dans la fiction de Susini sont souvent mises en scène comme étant entre deux âges ou deux lieux, ou bien elles se trouvent à des moments charnières de leur existence. L'enfance fait partie de ces moments charnières en constituant un espace transitionnel au sens où l'individu a progressivement à se positionner vis-à-vis des systèmes de référence changeants quant à l'identité, la sexualité et la foi, entre autres.

Chez Susini, L'enfance peut être considérée comme un espace de transition entre une vision du monde insouciante, innocente et une époque où les attentes quant à l'interaction sociale de l'individu vont croissant. L'insouciance caractérise la vie jusqu'à un certain moment où l'enfant se heurte à la révélation d'un « secret » et où l'enfance se termine, incontournablement, brusquement, par une rupture, une prise de conscience d'un non-savoir inconnu, insoupçonné ou inconsciemment ressenti jusque là. Non formulé à un niveau conscient, il frappe de plein fouet l'être dans son innocence, voire son ignorance. C'est le cas de Vanina, dans *Plein soleil*, personnage sur lequel nous nous pencherons dans les sous chapitres suivants.

[276] *Ibid*, p. 25.
[277] Marie Susini, France Culture, 1964, rediffusé dans l'émission télévisée « Comme ça s'écrit », 1996.

Dans ce roman, l'espace clos du couvent, destination de l'acheminement de Vanina, contraste fortement avec l'espace ouvert qu'est la nature. Nous pourrions dire que dans *Plein soleil*, le thème qui court est celui du sacrifice de la liberté en échange de la claustration au nom de la socialisation de la jeune fille. Si dans *Plein soleil*, la nature équivaut à l'enfance, à la liberté absolue et à la joie de vivre, la séquestration dans le couvent opère un hiatus non seulement sur le plan concret, mais aussi sur les plans émotionnel, intellectuel et social, car le couvent est un lieu où Vanina reçoit l'instruction qui la séparera intellectuellement des villageois dont la majorité accusent un degré plus ou moins élevé d'illettrisme, alors que sur le plan affectif Vanina est très proche de certains d'entre eux et de la vie communautaire villageoise.

Dans les deux premiers sous chapitres, nous allons par conséquent nous pencher sur deux espaces opposés, en contradiction – la nature, espace ouvert, et le couvent, espace clos – pour en illustrer les rapports de conjonction et de disjonction dans la résurgence du sentiment ambivalent de Vanina.

4.1.1. Fille de la nature

Un des grands recours, dans la littérature, permettant à la jeune fille de se maintenir le plus longtemps possible en état d'enfance est, selon Heinich[278], la fuite solitaire dans la nature. Dans le roman *Plein soleil*, histoire à narrateur homodiégétique, l'enfance est en permanence exaltée par une évocation incantatoire du rapport entre Vanina, la nature et le soleil : elle pense aux journées « embrasées de soleil » et « au bourdonnement de l'été » (PS, 16) tout aussi bien lorsqu'elle passe son temps dans le village auprès de la famille que plus tard enfermée au couvent.

Vanina est une jeune fille innocente dans l'univers asexué de l'enfance, qui depuis trois ans suit les cours des religieuses dans un village avoisinant. Le monde adulte est pour elle représenté par son père et sa mère, parents discrets quant aux gestes et à la parole, respectueux et respectés par Vanina, et par les villageois, pour la majeure partie des personnes âgées. En avril chaque année, elle est reconduite par son père pour quelques mois au couvent avant de rejoindre le village de nouveau vers la fin de l'été.

[278] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 27.

Le lecteur n'apprend pratiquement rien sur l'apparence extérieure de Vanina et à aucun moment ses particularités de caractère ne sont décrites complètement. Il n'y a que quelques indications dans ce sens dont la première est fournie par une citation englobée dans les pensées de Vanina, empruntée à la mère : « Elle a parfois un visage sinistre, cette enfant », pense cette dernière (PS, 17-18) et la seconde, également imputable à la mère, relève la nature sauvage de Vanina (PS, 67). L'approche du caractère de la fillette de la part du lecteur doit de ce fait davantage s'effectuer obliquement par les descriptions qui sont faites d'elle dans les passages descriptifs incluant notamment la nature, omniprésente dans le récit.

Les liens entre la psychologie du personnage et la description de la nature ont été relevés entre autre par Gérard Genette. Selon Genette[279], les descriptions assument deux fonctions essentielles dans l'économie d'un récit : la première est d'ordre purement esthétique et assigne aux passages descriptifs le rôle d'une pause ou d'une récréation dans le récit. La deuxième fonction, plus manifeste dans la littérature réaliste, est d'ordre explicatif et symbolique : l'aspect descriptif du récit tend à la fois à révéler et à justifier la psychologie des personnages.

Si la première fonction mentionnée par Genette est utilisée dans *Plein soleil* pour étoffer la temporalité de l'enfance, c'est notamment la deuxième fonction de la description qui y est mise à l'œuvre, car beaucoup de la profondeur du personnage de Vanina provient, non pas de l'épaisseur sémantique que la narratrice lui confère, mais de son interaction avec la nature. L'importance de la description de la nature réside moins dans la présentation de la nature *per se* que dans la manière dont elle est communiquée à travers le regard de la protagoniste. La nature fonctionne comme toile de fond à des projections imaginatives et mémorielles de Vanina et la perception de la nature est rendue de façon à ce qu'elle reflète l'état mental de Vanina : ses joies et ses craintes.

D'un côté, la nature est comme un miroir qui renvoie l'image des êtres chers à Vanina : « Les bruyères en fleur, le tintement de la cloche pendue au cou de la chèvre et qui se répète inlassablement dans la tristesse de la montagne corse, tout me rappelait le visage de ma mère » (PS, 8). De l'autre, l'être et la nature se confondent dans une fusion immédiate : « Je ne voyais plus à présent qu'un chapeau de paille voguant sur les fougères hautes, un

[279] Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58-59.

chapeau qui marchait tout seul au-dessus des fougères. Un chapeau qui n'appartenait à personne » (PS, 154-155).

L'importance de la nature est évoquée à la fois au niveau de la diégèse et au niveau de la métadiégèse et elle est consubstantielle au caractère de Vanina. Les senteurs, les couleurs, les bruitages et les recoins les plus ombrageux et mystérieux sont décrits dans le détail, longuement et à plusieurs reprises tout au long du cheminement du père et de la fille vers le couvent comme vers la maison, à la fin du récit ainsi que dans la métadiégèse – les remémorations et les rêveries de Vanina depuis le couvent. C'est cette évocation constante de la nature au couvent qui permet à Vanina d'échapper à la réclusion imposée par ses parents. Si le corps se laisse enfermer, l'esprit prend des ailes : comme les activités dans la vie couventine importunent Vanina, l'imagination lui sert d'échappatoire : « pendant les études, pendant la prière, au dortoir, je me créais un espace secret, impénétrable, où je rêvais silencieusement, où je continuais à vivre ma vie au village ou à Bupia, entre mon père et ma mère » (PS, 34).

Le paysage sert de miroir aussi bien aux rêves, aux superstitions qu'aux légendes qui font partie intégrante de l'identité de la petite fille. L'horizon évoque à Vanina la mer « que je ne connaissais pas encore, au bout de l'immense vallée bleue entre les hautes chaînes » (PS, 12). Les parois de granit si hautes qu'elles empêchent les rayons du soleil de pénétrer dans le ravin propulsent Vanina dans l'effroi de ses superstitions les plus irrationnelles : « La ravine obscure où se montrait le diable et s'ébattaient les sorcières noires, le fracas des précipices, les rochers aux figures étranges, suspendus dans l'espace, me jetaient dans une frayeur que les songes de mes dix ans rendaient plus grande encore » (PS, 11-12). Dans l'espace flou entre la vie et la mort, Susini ajoute encore une dimension : la dissolution de la limite entre la religion et la superstition. Tout le quotidien de Vanina est ponctué d'une pratique superstitieuse : au son d'un bruit sourd, elle échange rapidement la vie d'un animal contre celle d'un être cher ou encore est évoquée Maria qui glisse une clé sous sa chemise pour arrêter les saignements de nez. La mort même s'enchevêtre dans une imagerie aux halos superstitieux : « Un matin les cloches sonnèrent plus fort et elle s'en était allée sous terre, la vieille, dans la cage des morts, cependant que dansait dans le jardin plein de lumière l'épouvantail recouvert de vêtements de

femme » (PS, 156), description renouant avec une imagerie typiquement corse.

La description de la nature revêt deux dimensions ; celles d'abord des craintes premières de Vanina décrites dans leur contexte. Conjointement à celles-ci, s'étaye la voix de la narratrice teintée de sa compréhension distancée, rendue possible par le recul temporel, par rapport aux effets du spectacle projeté par l'imagination de la fillette qu'elle était sur les murs des montagnes. En passant devant une montagne enneigée, la Nela, Vanina se rappelle la légende que son père lui a racontée : comment dans sa robe de mariée, elle attendra pour l'éternité un fiancé qui ne viendra jamais plus (PS, 12). La nature semble être le paramètre par excellence par rapport auquel se mesurent le bonheur et le bien-être de Vanina :

> Par ces matins d'août, c'était comme la rencontre de l'été sur le lit de galets blancs de la Sfrodagnia et aux bords du torrent sur les lauriers roses en fleur. J'entendais le sang battre à mes tempes. Le bourdonnement des guêpes, le chant de la lumière ruisselant sur la route blanche, les flots du soleil qui tombaient drus sur les cailloux de la rivière me plongeaient dans une allégresse telle que j'avais envie d'embrasser ma mère. (PS, 42)

Les relativement nombreux passages descriptifs concernant la nature sont intéressants dans la mesure où le portrait de la psychologie de Vanina est brossé sur fond d'une dimension spatiale davantage que temporelle, ce qu'une narration d'événements et d'actions successifs lui conférerait, et ceci dans un roman de formation où l'aspect temporel n'est pas négligeable. La nature participe ainsi d'une manière essentielle, non seulement à la mise en scène de la liberté de Vanina dans le but de créer un contraste coupant fortement avec la séquestration à laquelle elle est vouée, mais elle amplifie la dynamique disjonctive de l'univers dans lequel elle est ancrée et dont elle doit harmoniser les multiples dissonances afin d'en saisir le sens.

4.1.2. Les enjeux de la claustration

Selon Nathalie Heinich, la voie de la religion et son support institutionnel – le couvent – équivalent dans l'espace de certaines fictions romanesques à la mort – le couvent en est la représentation socialement instituée. Les romans monastiques existent en tant que révolte contre la réclusion dans la mesure où celle-ci est en conflit avec l'idée d'un amour entre la femme et

l'homme[280]. Si l'on prend les postulats de Heinich comme point de repère, le roman *Plein soleil* ne cadre pas tout à fait avec la définition d'un roman monastique : il ne s'agit pas dans *Plein soleil* de faire étalage de la vie d'une nonne ni de mettre en évidence une véritable absence de vocation à « prendre l'habit ». Néanmoins, *Plein soleil* partage avec les romans monastiques leur aspect de soumission forcée de la figure féminine à la condition monastique et de quelque manière, le roman représente la mort, non pas physique de Vanina, mais certainement dans le sens où elle fait peau neuve : l'enfant est sacrifiée sur l'autel de l'avènement de l'adolescence.

Le couvent représente pour Vanina une mise à l'écart de la convivialité communautaire à côté du chagrin évident provoqué par la séparation douloureuse d'avec sa famille. Le couvent n'est pas dans son cas une échappatoire à des tensions insoutenables, comme c'est souvent le cas dans des romans mettant en avant des filles qui souhaitent se dérober au destin matrimonial ; tout au contraire : la vie de Vanina au couvent est hantée par des ombres et passée dans la tourmente de cauchemars et d'incertitudes.

Le rôle des parents dans la claustration de la jeune fille est crucial. La position des parents est initialement invoquée obliquement par la voix de la narratrice et l'optique rétrospective qu'elle permet : lorsqu'une vieille dame commente l'âge de Vanina – « Vierge Sainte, si petite ! » – pour être emmenée chez les nonnes, la perspective de la narratrice est véhiculée vers le lecteur dans les termes suivants : « J'entendais ces mêmes propos trois ou quatre fois, sinon davantage, le long de ce trajet de deux heures. La pension à mon âge. Il n'y avait que mes parents et les religieuses qui trouvaient cela naturel. Et moi, bien sûr » (PS, 11). Ce qui transparaît du commentaire de la narratrice est sa connaissance acquise ultérieurement que l'exclusion d'une petite fille dans un couvent n'était pas une solution imposée par un code social quelconque à toutes les filles de son âge, tout comme une certaine ironie distancée du fait que, sans manifester aucun doute ni aucune interrogation, la narratrice s'est dans son enfance laissée imprégner des valeurs de ses parents alors qu'elle laisse entendre que plus tard s'est opéré un changement dans ses attitudes.

Même s'il n'y a pas à proprement parler d'imposition d'un code social, le consensus sur les investissements scolaire et religieux semble à

[280] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 31.

l'unanimité représenter la réussite sociale et un futur assuré dans l'entourage de la petite : « Étudie. Tu vas devenir savante. Et alors tu mangeras le *pain du gouvernement*. Celui-là seul est sûr » (PS, 153), lui conseille une vieille *zia* croisée sur la route. Or, la réussite sociale ne préoccupe pas Vanina pour qui l'avenir n'est pas une priorité : « Je n'aimais pas la classe. Apprendre ne me donnait aucune joie » (PS, 31). La seule chose qui intéresse Vanina est le côté pragmatique du savoir : le décilitre n'a d'intérêt que par rapport au petit bol en étain qui contient le lait de la chèvre et l'heure ne représente qu'un savoir qu'elle veut reproduire pour avoir le même statut social que sa mère auprès des villageois passant lui demander l'heure.

L'instruction pour Vanina représente l'acceptation par ses parents et elle est l'instrument par lequel Vanina gagnerait de l'estime aux yeux de son père. Si elle se résigne toutefois sans rébellion apparente à la décision de ses parents, de menus détails employés pour décrire son cheminement vers le couvent indiquent toutefois sa réticence à s'aligner sur les valeurs parentales. En route, ils croisent par exemple un pêcheur, pieds nus dans l'eau d'un ruisseau et Vanina pense : « Je l'aimais, ce pêcheur. Il avait des cheveux noirs, des yeux sombres, l'air sauvage. Je sentais confusément que ce n'était pas ce qu'appréciait mon père » (PS, 14).

Ces transgressions étouffées de la petite fille ne remettent pas en cause l'autorité paternelle, qui demeure consolidée dans le système référentiel de la fille :

> Tout ce que disait mon père était vrai. Juge dans les litiges de famille, il se révélait dans toutes les circonstances d'une intelligence, d'une discrétion et d'une autorité que chacun reconnaissait, ce qui me remplissait d'admiration. Il était pour moi l'image de la croyance sincère et profonde, de la bonté de cœur, de la loyauté qui ne faiblit jamais. (PS, 18)

Cette considération et cet amour de la fille envers son père constituent une entrave pour elle lorsqu'il s'agit de montrer sa détresse au moment où il la laisse à la porte du couvent. Au lieu de dévoiler ouvertement sa déception et son angoisse, Vanina se contient et fait mine d'être une petite fille brave qui court allégrement vers l'ombre des salles de prière pour être à la hauteur des attentes de ses parents, alors qu'en vérité elle se précipite « au petit endroit » (PS, 20) pour y donner libre cours à ses larmes.

C'est sous le signe de la claustration que se joue le désenchantement de Vanina : c'est au sein du couvent qu'elle apprend ce qu'est sous leurs facettes variées le mensonge, la mort, la désillusion. Quand la mère supérieure demande aux enfants d'écrire une lettre à saint Pierre, Vanina croit que cette lettre lui est véritablement destinée, y décharge ses secrets et demande à Dieu de faire mourir sœur Louis de Gonzague, « le diable » (PS, 136). Or, la mère supérieure lit les lettres, appelle dans son bureau Vanina, qui ne se doute de rien – « mon cœur était pur » (PS, 144) – pour la réprimander. C'est contre les murs du couvent que se heurte son enfance (PS, 140) lorsqu'elle raconte à ses amis ce qui s'est passé et qu'ils rient de son ignorance. C'est sur fond de sa nouvelle connaissance que se réalise sa déception désenchanteresse, qu'elle découvre les failles de son père jusque là infaillible et que s'opère finalement l'écroulement du prestige paternel à ses yeux : il se range du côté de ceux qui rient de sa candeur (PS, 148).

4.1.3. Lieu sacré, lieu sexué

Pour Susini, la nature et la religiosité sont non seulement complémentaires, mais elles sont foncièrement inextricables : « Entre les lentisques et les myrtes en fleur, à la lisière des champs d'oliviers aux feuilles luisantes, je cheminais. […] Pour moi c'était le calvaire : le calvaire de Jésus portant la croix pour effacer les péchés du monde » (PS, 18). Par une métaphore filée autour du terme « calvaire », pris, d'un côté, dans le sens d'épreuve douloureuse; de l'autre, dans son sens religieux signifiant la passion du Christ, Susini cerne la spécificité des constantes de l'univers de Vanina.

Dans un autre sens, la communion autarcique de Vanina avec la nature, rapport synonyme d'innocence, symbolise son évidente impréparation à la découverte d'un monde sexué. Selon Heinich[281], l'entrée dans le monde de la fille-enfant se fait par le basculement dans le monde sexué de la femme. La jeune fille est arrachée à l'état d'innocence pour se voir transportée dans le monde sexué, monde encore virtuel, mais présent à travers le regard masculin. Ce basculement s'opère par une transformation, d'une manière ou d'une autre, troublante, qui incite la jeune fille à s'interroger sur son identité et sa propre continuité, le passage d'un statut à l'autre créant ainsi une béance identitaire. Par le biais d'un trouble

[281] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 23 *sq.*

identitaire plus ou moins reconnu et endossé, la fille-enfant prend conscience de l'écart entre le « soi » d'avant, innocent, et le « soi » signalant le dédoublement d'un soi indifférent à soi et le soi conscient de sa sexualité. Si pour Heinich, le moment par excellence du basculement de l'état de jeune fille à la femme se réalise au seuil du mariage – le passage de la fille pubère seulement biologiquement sexuée à une femme mariée, c'est-à-dire institutionnellement sexuée – la question de l'entrée de la jeune fille dans le monde sexué des femmes se pose dans l'œuvre de Susini sans l'éventualité, voire la menace, d'un mariage prochain. Ce n'est pas non plus le regard de l'homme sur la jeune fille qui constitue le moment charnière dans son développement, mais c'est, entre autres, le regard de la fille sur les femmes qui déclenche la mutation de soi à soi chez la jeune fille dans l'œuvre de Susini.

Selon Vladimir Propp[282], certains éléments sont toujours présents dans un récit et certains sont, sans exception, liés les uns aux autres. Un de ces couples est l'interrogation et l'information, couple inscrit également dans le roman *Plein soleil*. D'après Propp[283], la prise de conscience du manque dans un récit peut se produire de multiples façons. Entre autres, le manque peut se manifester grâce à des personnages médiateurs qui attirent l'attention du personnage principal sur ce dont il a besoin. Étant donné que *Plein soleil* n'a pas véritablement d'intrigue, ce manque est le noyau autour duquel s'articule le récit à répétition.

Dans le cas de Vanina, l'un des événements qui la bouleverse le plus profondément est son initiation au monde sexué par une femme censée être sinon asexuée du moins une femme à sexualité neutralisée, car au service de Dieu - une nonne. Sœur Louis de Gonzague est jeune, belle et idolâtrée par Vanina, car c'est elle qui soigne la petite lorsqu'elle tombe malade et doit être isolée pour ne pas contaminer les autres. Un soir, la sœur arrive dans la chambre qu'elle partage avec Vanina et se déshabille lentement avec une insouciance et une sensualité déconcertantes aux yeux de la fillette. Au fur et à mesure que la sœur se dévêtit – robe qui s'enlève avec nonchalance, jupon qui tombe avec une « mystérieuse lenteur » (*PS*, 88), corset que la sœur se met à délacer et pantalons à petites fentes et à festons – le cœur de Vanina se met à palpiter à une vitesse inconnue. Vanina tente de freiner les

[282] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965/1970, p.135.
[283] *Ibid.*, p. 93-94.

mouvements de la femme par des signes : toussotements, prières, mais rien n'y fait ; elle est comme aspirée malgré elle dans un monde de séduction qu'elle a la certitude de vouloir éviter. L'intimité s'amenuise dans son intégralité lorsque la nonne se penche sur le lit de Vanina pour l'embrasser en lui souhaitant bonne nuit : « Son haleine me brûla le visage » (PS, 88-89), faisant émaner un halo obscurément érotique sur l'incident.

Vanina couple cette scène à une autre, plus mondaine que lui a racontée une autre fille au couvent, mettant en scène une prostituée sur les genoux d'un marin, ce qui amplifie l'impact de la scène à laquelle elle participe. Vanina sent l'enjeu fondamental de la situation : son innocence enfantine dont elle ressent la fin : « Un trouble nouveau m'envahit. Je sentais que j'aurais voulu rester dans l'enfance » (PS, 88), soutient la narratrice, insinuant en sourdine que l'incident y a bel et bien mis fin.

Cette initiation au monde des adultes peut être considérée aussi bien accidentelle que prématurée : la conjonction entre la féminité et la matérialisation par l'aspect sexué de la féminité de la sœur est radicalement opposée aux valeurs inculquées à Vanina de par son éducation reçue au couvent. Le désenchantement de la fillette est d'autant plus important qu'elle trouve choquant un simple rappel de l'appartenance des religieuses à la même mondanéité que le commun des mortels : à l'heure de se coucher, on voit à la lumière de la veilleuse le vase de nuit d'une des sœurs. La narratrice synthétise l'impact de cette contemplation nocturne sur la petite fille qu'elle était au moment des événements : « Je me souvenais d'avoir été tourmentée par cet objet qui signifiait bien que les religieuses avaient des besoins comme les nôtres » (PS, 28). La scène qui déclenche le malaise de Vanina doit se lire d'un côté à la lumière de ce qu'elle considère comme la norme couventine : « Il était d'usage de se déshabiller pudiquement dans la pénombre du dortoir ; de façon décente, c'est-à-dire en nous défaisant de nos vêtements sous nos amples chemises de nuit blanches » (PS, p. 27), mais surtout sur le fond de la pudicité absolue dans laquelle elle a été élevée : « Je n'avais jamais vu les bras nus de ma mère » (PS, 89).

L'ampleur du paradoxe est considérable entre un univers sans connotation sexuelle entre parents ou adultes en général - un univers frappé de pudibonderie totale – et l'univers clos du couvent, baigné en apparence de sérénité et de foi, mais qui introduit la fille à la sexualité non seulement des femmes, mais tout particulièrement à celle des religieuses. Du coup

s'efface l'aspect évangélique des sœurs, ceci les alignant sur la normalité des êtres écartelés par des besoins humains divers. Vanina doit ainsi faire face au dilemme d'être confrontée dans une communauté religieuse, normalement censée être à l'abri de la tentation érotique, à un aspect tabou de la société ambiante et de ce fait encore plus interdit dans l'univers cloîtré d'un lieu monastique. N'était-ce pas, entre autres, le maintien de la fillette dans l'innocence que cherchaient à garantir les parents de la jeune fille en l'amenant au couvent ? Ainsi, Susini montre sur un ton désolé et en même temps quelque peu ironique l'inévitabilité de la fin de l'enfance : voici la petite Vanina qui malgré elle est retenue dans un lieu spirituel et qui, contre toute attente, y découvre précisément ce dont elle est censée être protégée – la sexualité ; élément radicalement aux antipodes du caractère premier du couvent, marqué par la chasteté et la méditation. Simultanément, la découverte du sexe dans un lieu censé être sexué est un pied de nez aux conventions sociales : Susini démontre par cette mise en scène quelque peu hérétique l'hypocrisie d'une pensée prévalant dans la société tout autant que dans les institutions de l'époque : tout comme la nature entoure l'être, elle l'habite et en est indissociable : aucune frontière ni limitation, quel que soit son caractère – concret ou abstrait – ne peut soustraire l'être aux pulsions émanant de sa corporalité.

4.1.4. Au-delà ci-présent

Plus haut nous avons évoqué la mort symbolique de la petite Vanina. La mort est en outre une figure présente dans le livre, transcendant la frontière entre matérialité et immatérialité, contribuant ainsi à renforcer un sentiment ambivalent chez Vanina.

Parmi les facteurs qui déclenchent le processus de transformation chez la jeune fille décrite chez Susini nous pouvons repérer, à côté de celui du basculement de la fille dans le monde sexué de la femme, la prise de conscience du mal et la découverte de la mort, un des dilemmes les plus marquants taraudant Vanina : « Et indéfiniment ce souvenir m'offrait la même joie et la même inquiétude » (PS, 43), pense-t-elle en évoquant une jeune femme phtisique envoyée au couvent pour mourir.

Si la vie de Vanina est une fête de la nature, elle est dans une aussi large mesure baignée par la présence de la mort, celle-ci se manifestant tantôt explicitement, tantôt en abyme. Un des thèmes importants dans *Plein soleil*,

voire un des moteurs qui propulse Vanina de l'innocence enfantine vers la désillusion et la désaffectation des adultes, est justement la mort. La mort est présentée d'une manière obsédante sous un aspect aussi bien concret qu'abstrait ; la mort comme « absence nommée, fixée »[284] se retrouve dans les êtres, âgés ou jeunes, dans les gestes et les pensées, dans les jeux d'enfants et leurs histoires. Si Vanina n'en est que confusément consciente, elle n'en voit pas moins le monde filtré à travers un regard empreint d'un au-delà constamment évoqué.

La mort se présente en premier lieu dans sa matérialité. Des éléments parsemés le long du cheminement de Vanina concourent à guider ses pensées vers la mort :

> Nous passions devant des croix, et encore des croix. Des croix au carrefour des chemins, des croix sur les maisons des morts disséminées le long de la route. Le poids des ombres me paralysait. Je ressentais à l'approche des tombes ce froid qui immobilise alors même que je n'aurais pu dire ce qu'était la mort. (PS, 9)

Les parents, et notamment la mère de Vanina, prennent soin de ne pas exposer Vanina à la réalité de la mort. Ainsi au décès de zia Madalena, une femme âgée qui venait à la maison des parents, Vanina est éloignée du village dans le but de l'épargner de l'incidence négative que la mort pourrait avoir sur elle. Conformément aux intentions protectrices de la mère, Vanina ne saisit par conséquent pas la signification de la caisse qu'elle aperçoit dans la rue, portée par quatre hommes, alors qu'il s'agit précisément du cercueil de ladite zia Madalena. Tout compte fait, il ne s'agit pas véritablement d'une incompréhension de Vanina quant à la mort : en rendant une dernière visite chez zia Madalena, Vanina s'est rendu compte que la vieille dame était sur le point de mourir d'autant plus que la mère, en relatant leur visite à son mari, a constaté la fin imminente de zia Madalena, attisant simultanément les craintes de Vanina : « Il allait se passer quelque chose. Quoi, je ne savais pas, mais j'avais peur (PS, 114). Or, étant fermement convaincue que zia Madalena allait mourir, Vanina pose la question à sa mère, qui la rassure du contraire (PS, 116). Finalement, quelques jours plus tard Vanina se réveille

[284] Max Caisson, « Les morts et les limites » (p. 159-166), *Pieve et paesi. Communautés rurales corses*, Paris, Centre National de la recherche Scientifique, p. 163.

dans les cris et les larmes se rendant compte qu' « il se passait quelque chose que j'aurais voulu savoir et que je n'aurais pas voulu savoir » (PS, 119), se plaçant ainsi au cœur de l'ambivalence ; entre le désir d'avoir la confirmation et celui de rester dans l'ignorance de ce qui va se produire dans un avenir imminent.

Chez Susini, le côté tragique recoupe d'autres thèmes en apparence porteurs de connotations plus positives. La mort de zia Madalena est actualisée au niveau de la diégèse par l'arrivée au couvent d'une femme phtisique vouée à la mort. L'évocation de cette jeune femme dont on ne relève que la robe et une ombrelle sert de charnière vers la mise en scène d'une autre jeune femme malade envoyée chez les parents dans l'île pour guérir. Cette jeune femme charmante attire à son tour toute l'attention des villageois et notamment celle de la population masculine du village. La vanité et la liberté affichées de cette femme symbolisent l'essence de la féminité pour Vanina : fumeuse, aux lèvres rouges, aux ongles vernis, des robes en abondance et des dessous de dentelle, les cheveux noirs qu'elle lisse lentement au vu de tous ; autant d'attributs qui par infiltration associative provoquent un épanouissement chez Vanina :

> Mais mon désir de revoir zia Paolella et mon regret de n'avoir pu rester près de la jeune femme étaient une seule et même chose. Comme une promesse inconsciente, comme une tendresse oubliée, j'avais ce goût de vent chaud aux lèvres et cette même nostalgie d'une joie qui habite l'être dans la lumière qui danse. (PS, 49).

En abyme, le lecteur associe la figure de la femme affranchie à la joie de vivre de Vanina : « […] le chant des bracelets de la jeune femme avait en moi la même résonance que le triomphe de la lumière à midi, là-bas, *à la plage*, au cœur de mon enfance, quand les cigales crient à tue-tête (PS, 48) ».

Les deux femmes malades, celle soignée au couvent et celle soignée au village, sont toutes deux initialement évoquées dans des termes très favorables, mêmes si elles ne sont décrites que comme objet du regard des autres et uniquement en connexion avec des éléments rattachés à leur agrément physique, à leur tenue colorée et à leurs accessoires se distinguant nettement des robes sombres des femmes du pays. L'image que la narratrice véhicule d'elles est celle de deux femmes s'adonnant pleinement aux plaisirs de la vie. Dans leur description se retrouvent des éléments caractérisant

l'énergie originale et la vitalité. L'image métaphorique de la femme que crée Vanina comporte explicitement des comparants qui, de par leur force suggestive, mettent en relief le lien étroit entre la femme et l'ouverture sur le monde alors qu'elles en représentent véritablement la fragilité. La nièce de zia Paolella est évoquée moyennant des termes comme *cri de triomphe, jet de flamme, reflets dorés, tournesol, force* et *rouge* (PS, 45), la jeune femme au couvent par des dénotations comme *ombrelle, robe claire* et *fraîcheur* (PS, 39).

Comme nous avons vu, Susini fait se doubler à une certaine joie jubilatoire de Vanina, à la vue de deux femmes aux attraits très féminins, l'extinction de l'espoir : les deux, la joie aussi bien que l'espoir, sont voués à la mort. Le lien que crée Susini entre une certaine attente positive de Vanina grâce à ces deux femmes par rapport à un devenir-femme – autre que celui marqué par l'austérité et la retenue conformes aux conventions sociales traditionnelles et leur dégénérescence progressive – constitue une zone d'intersection donnant du relief à l'idée de Susini qu'il existe une inadéquation entre les principes de projections futures de Vanina et ceux de la réalité décevante qui l'entoure.

La mort se manifeste ainsi de multiples manières. Elle est concrète et abstraite, évidente et mystique. Tantôt elle se manifeste dans la fiction de Susini comme une tombe, une cage de mort ou encore comme un épouvantail, tantôt elle glisse subrepticement dans les jeux des enfants et dans les ombres. La mort possède une propriété liante tout en opérant un hiatus entre les êtres : les souvenirs et le respect pour les êtres morts se perpétuent dans la mémoire des membres de la communauté tandis que les vivants sont parfois comme gagnés par l'absence. C'est dans de tels dédales mortuaires que Susini place l'éveil tâtonnant de Vanina ; le passage d'une enfant innocente à la première prise de conscience d'une adolescente de ce qui pourrait être nommé les réalités de la vie.

Dans *Plein Soleil* Susini parvient à peindre le développement intellectuel et affectif de Vanina enfermée au couvent en ayant recours à cette ironie typiquement sienne où se produit un renversement des éléments contraires, voire le déclenchement d'un enchaînement paradoxal : la liberté équivaut à une certaine naïveté bienheureuse, la claustration à l'ouverture vers la diversité du monde et l'ignorance bascule finalement dans un savoir plus approfondi.

4.2. L'adolescence comme espace transitionnel

Le récit de Vanina s'arrête ainsi à l'orée de l'adolescence, la période de maturation entre l'enfance et la vie adulte. A l'encontre du développement de la petite enfant, les défis manifestés le long de l'évolution de l'adolescente sont plus importants étant donné les enjeux du processus de socialisation de la jeune fille pour toute la société. En outre, un aspect temporel s'ajoute aux considérations sociales, car une adolescente est déjà au seuil du monde adulte, alors que l'enfance se trouve plus éloignée de la vie où le code social doit être intégré. De ce fait, les invocations que suscite le travail pour entraver toute conduite non souhaitée doivent être plus efficaces et concrètes (même dans leur abstraction, comme par exemple en ce qui concerne le regard) et utilisées d'une manière plus insistante pour que la jeune femme franchisse le seuil entre l'adolescence et la vie adulte « socialisée ».

Dans les chapitres qui suivent, il n'est pas toujours aisé de déterminer à quel âge se clôt définitivement l'enfance pour laisser la place à l'adolescence, c'est-à-dire quand est entamé le chemin menant de l'état de l'être-fille au devenir-femme, car dans de nombreux cas, comme par exemple en ce qui concerne la fillette dans le train ou pour ce qui est de Nunzia et d'Angnola ci-dessous, aucune indication d'âge n'est offerte au lecteur dans les romans de Susini. L'attribution des héroïnes dans l'un ou l'autre chapitre s'est faite dans ces cas selon la nature des événements auxquels les jeunes filles ou adolescentes ont eu à se confronter dans le récit, c'est-à-dire moyennant une référence notamment à la nature de leur statut de jeune fille tel qu'il est défini par les actes et les réflexions mis en texte.

Ce qui confère aux histoires de ces jeunes filles leur homogénéité est l'expression d'un déplacement tant géographique que mental : les jeunes filles tentent de donner forme et sens à la situation dans laquelle elles se trouvent et dans une certaine mesure de retrouver à l'intérieur d'elles-mêmes une origine soit absente soit en passe de se dérober. Elles font de cette absence une présence, réelle ou rêvée. L'origine de la situation initiale est réanimée, dans une tentative pour rétablir l'équilibre entre le lieu où elles sont et le lieu où elles voudraient être : leurs histoires témoignent ainsi d'une ambivalence intérieure et extérieure entre les pôles réels et les pôles rêvés. L'unité concernant ces adolescentes tient à un certain ressenti qui se construit autour de vécus communs : autour d'un trouble consécutif à un

sentiment d'exclusion, qu'il s'agisse de l'isolement face à une unité originelle comme mère-fille/père-fille ou à un couple en devenir homme-femme.

Les personnages qui seront étudiés dans le sous chapitre ci-dessous sont au nombre de deux : la jeune fille qui entre en scène dans *Le premier regard* (1960) et Anna Livia du dernier roman *Je m'appelle Anna Livia* (1979). Ce qui relie plus particulièrement ces deux jeunes filles est leur rôle de médiateur dans les événements décrits ; ce sont elles qui provoquent le changement radical qui aura un impact radical tant sur leur vie que sur leur entourage.

4.2.1. L'enfant-femme

Dans *Le premier regard*, histoire racontée en alternance à la première et à la troisième personne, Susini fait basculer la figure de la jeune fille innocente incarnée par Vanina dans *Plein soleil* vers son contraire en mettant en scène une figure féminine écartelée entre une conduite spontanée et capricieuse de petite enfant et la conduite sensuelle d'une femme en devenir. Il s'agit d'une rencontre régie par l'ambivalence de la fille-enfant oscillant entre un statut de fille et un statut d'adolescente. La position initiale de personnage inactif évolue rapidement vers un personnage très actif ayant un rôle déterminant sur l'ensemble de la narration où le regard joue un rôle primordial.

Dans *Le premier regard* Susini met en scène une jeune fille, sans indication de nom, de douze ans – un peu plus âgée que Vanina donc – incarnant des valeurs, des attitudes et des comportements opposés à ceux de Vanina : la coquetterie, la séduction, l'initiation dans un monde sexué. La jeune fille fait irruption dans le train où voyage le jeune garçon, appelé à plusieurs reprises *enfant* par le narrateur, personnage principal et narrateur d'une partie du roman. Lui, ayant été tout pour sa mère, doit un jour céder sa place au nouveau compagnon de celle-ci. Quitte à ne plus revoir sa mère, il se met, sur un coup de tête, à suivre un vagabond qui vient à passer sur la route traversant son village. Au décès de celui-ci, le jeune est renvoyé chez lui par le train. Sa relation avec la mère, relation lourde de sens chez Susini, sera redéfinie à partir de la conjoncture fortuite brossée dans la scène de rencontre, scène-clé du récit, entre les deux protagonistes : lui et la jeune fille.

Tout se déjoue dans la scène de première rencontre entre le garçon et la fille. A l'issue de cette rencontre, le jeune se découvrira irrémédiablement

autre qu'il n'était, ce qui redéfinira du coup sa relation à la mère, voire à la vie. Il peut donc être fructueux de décortiquer les éléments présents dans cette scène afin de pouvoir en cerner les enjeux.

Par rapport à la mise en présence scénique de deux personnages, Jean Rousset écrit : « la rencontre est une naissance, la nouvelle naissance d'un sujet qui se découvre autre, qui advient à sa véritable existence ; un horizon inconnu se déploie en même temps que se répudie l'être ancien »[285]. L'homme ne se retire donc jamais identique à celui qu'il était d'une première scène avec un être du sexe opposé. Pour Rousset, l'action que met en œuvre la scène de la première vision diffère de toute autre dans la mesure où

> elle pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages ; ceux-ci la subissent le plus souvent comme un ouragan et une rupture, parfois comme un investissement lent ; ils l'éprouvent toujours (du moins l'un d'entre eux) comme une naissance ou comme un engagement qui les entraîne malgré eux.[286]

Voici donc la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois dans *Le premier regard* et l'impression initiale qu'a le jeune garçon de la fillette partageant son compartiment :

> Découpant l'ombre, ce furent des jambes qui comme les siennes n'arrivaient pas jusqu'au plancher, qu'il vit tout d'abord, et non pas un visage. […] il se rendit compte de cette présence, là, devant lui, à ces jambes maigres et lustrées par le hâle sortant d'une courte jupe jaune qui laissait voir les genoux. Puis, avec la lenteur d'un homme qui prend plaisir à reconnaître par étapes le corps de la femme qu'il désire, il découvrit, mais avec une innocence et un étonnement naïfs, les mains cachées dans les plis de la jupe, croisées et sages, dans l'attitude de la prière, et sur le corsage blanc, entre les deux flots de cheveux jaunes, floues et doux, une petite médaille d'or. (PR, 94-95)

Susini a recours à un regard asymétrique pour nous révéler la fillette : la scène est centrée sur elle par la focalisation du regard du garçon, autrement

[285] *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984, p.78.
[286] *Ibid.*, p.8.

dit la jeune fille subit une objectivation dans cette première scène visuelle sans paroles articulées. La fillette ne fait pas une irruption dramatique, mais elle s'est installée sans panache dans le même compartiment que lui ; il y a une absence de réaction et d'émotion de la part de l'enfant-fille. Aux premiers instants silencieux vont néanmoins se succéder une cadence serrée d'actions intégralement orchestrées par elle.

Ce n'est pas là véritablement une scène de premier regard, étant donné que le garçon se détourne du regard de la jeune fille, mais davantage une scène d'apparition. L'accent est mis sur les indications vestimentaires et les composantes de l'effet que la présence de la jeune fille a sur le garçon. Il est intéressant de noter le comparant qu'utilise Susini pour situer le garçon dans l'entre-deux de son développement : *la lenteur d'un homme qui prend plaisir à reconnaître par étapes le corps de la femme qu'il désire* et les descriptifs relatifs aux caractéristiques du garçon : *une innocence et un étonnement naïfs*. Le récit inscrira en effet la réaction du garçon entre ces deux comportements opposés.

La transformation latente dont parle Rousset a progressivement lieu chez les deux protagonistes : elle a besoin de lui « pour faire surgir d'elle, en dehors d'elle quelque chose encore hors de portée mais qui cherchait à naître » (PR, 120). Chez le garçon, la rencontre produit une transformation à l'instar de celle qu'a subi Vanina: « Il savait, c'était tout » (*PR*, p. 150). La métamorphose graduelle chez les protagonistes met en évidence deux facettes du processus en train de se réaliser : la fillette est poussée par un besoin intérieur encore indéfinissable mais déjà confusément conscient, alors que pour le garçon la prise de conscience de la fillette comme un être sexué est une vraie découverte et une vraie révélation.

Le pouvoir d'impulsion de l'introduction de la fillette dans le récit tient au regard. C'est au regard novateur – du point de vue du garçon – que porte la jeune fille sur lui que fait allusion le titre du roman : pour la première, fois il s'affiche comme l'objet d'un regard de désir et pose un regard de désir sur quelqu'un d'autre, car jusqu'au face à face le joignant à la fille, le jeune est absorbé par une problématique œdipienne avec sa mère. Le basculement dans l'ordre de la sexualité se vit ainsi chez les deux protagonistes. Son regard à elle inscrit le jeune dans l'anticipation du savoir-faire féminin l'arrachant d'un monde asexué et l'exposant malgré lui à un désir qu'il ne reconnaît pas et dont il n'est pas maître. Le regard du garçon constitue pour

la fillette un miroir où se reflètera progressivement l'admiration inconditionnelle de celui-ci pour elle. Cet événement extérieur et accidentel prendra une importance majeure dans la narration, car il représente un moment déterminant dans la vie du jeune homme, qui devra malgré lui, subir et gérer tant bien que mal cette situation-clé dans sa vie.

En vérité, Susini décrit la confrontation d'un jeune au désir féminin en utilisant la fonction de la jeune fille dans le récit dans le but de faire naître des sentiments ambivalents chez le co-passager, en mettant en scène l'ambivalence propre de la fillette. Au fil du voyage, celle-ci aspire le jeune dans un jeu imaginaire : jeu au sens propre (jeu de western où ils tiennent des rôles de cowboy et de shérif) comme au sens figuré (jeu du regard, de la voix, du rapprochement et de l'éloignement physique mettant en relief aussi bien l'assurance que l'incertitude de l'enfant-fille et de l'enfant-garçon. Les actions de la fillette sont décrites du point de vue du narrateur extradiégétique, omettant une quelconque considération sur les motivations de cette dernière. Le lecteur la contemple donc du même point de vue que le garçon : ses occupations contradictoires, ses sautes d'humeur inexpliquées, ses insinuations irrationnelles et ses états d'âme conflictuels.

Si l'effet de la rencontre entre les deux protagonistes dans *Le premier regard* n'agit pas seulement dans les limites de la scène et que sa mission porte bien au-delà, le lecteur ne connaîtra pourtant pas le retentissement de la rencontre dans le futur du récit et de la vie des personnages, car la situation est dissoute sans qu'il y ait clôture : le garçon arrive à sa destination et descend du train, événement qui rompt le lien du couple à peine formé. Au lecteur ne sont offerts que quelques indices elliptiques quant aux conséquences de la rencontre : dans l'œuvre de Susini, la relation mère-fils est éminemment valorisée à l'instar de la relation biblique entre Marie et son fils Jésus – le lien unissant mère et fils est un paramètre invariable. La jeune fille s'intercale latéralement dans cette relation, s'y immisçant en sourdine sans avoir aucune connaissance préalable de l'histoire du jeune et de ce fait ne pouvant pas prévoir les effets de sa présence sur la trajectoire de celui-ci. Susini signale l'enjeu de la rencontre en brossant son incidence sur le fond de cette relation mère – fils : le changement définitif chez le garçon est signalé au lecteur par le biais de l'effet qu'a la présence de sa mère sur lui. Lorsque le train s'arrête à la gare où il doit descendre, il entend la voix de sa

mère l'appelant depuis le quai, ce qui le fait se tapir dans le compartiment sans aucune volonté d'en sortir alors qu'auparavant il était inséparable d'elle.

Dans cette histoire, Susini fait ressortir la jeune fille comme une manipulatrice fragile, mais en même temps expérimentée et délurée, affectueuse et violente sachant avec « une voix de grande personne » (PR, 135) mener par le bout du nez le jeune garçon naïf et innocent ; relation mise en scène par de nombreuses images : la fille riant à gorge déployée quand il avoue n'avoir jamais pris le train, la scène où elle projette de se marier avec un étranger et son projet d'avoir des enfants (PR, 135) évoqué par une tournure bien enfantine : « Comme ça […] mes enfants sauront parler l'étranger » (PR, 135) ou encore quand elle se penche de tout son poids sur lui en appliquant la tête du garçon contre sa poitrine pour mieux arriver à le peigner (PR, 137-138). Habituée au regard des hommes (PR, 102), elle l'incite à se prononcer sur ses cheveux, son physique, s'exhibant devant lui, l'exhortant en même temps indirectement à se comporter comme un homme alors que d'un autre côté, elle répète inlassablement qu'il n'en est pas un (PR, 97, 101, 103, 112), prétextant pour finir son appartenance au sexe masculin comme la raison de son incompréhension quant à l'étiquette à suivre par les hommes. A la progression des scènes correspond un contact de plus en plus physique qui demande de plus en plus de hardiesse de la part du garçon : du regard, on passe via des affleurements à des caresses jusqu'à un baiser déjoué par l'arrêt du train à la gare où le jeune est contraint de la quitter.

Si la scène initiale dépeint la fille dans une posture de mutisme et d'immobilisme, c'est pourtant elle qui domine souverainement la rencontre depuis le début lorsque le jeune accorde le mouvement de son corps aux balancements de ses jambes jusqu'à la fin où elle tend son visage vers lui. Elle ordonne au jeune de réaliser tous ses souhaits, le considérant tantôt comme « une proie » (PR, 133), tantôt se rendant compte de la timidité du garçon déconcerté, sanctionnant à son gré sa conduite soit par l'approbation soit par la réprobation. Sa propre conduite est ponctuée d'inconstances et d'improvisations celles-ci ayant pour moteur événementiel l'ambivalence qui régit ses actes ; parfois elle est attirée par le jeune, parfois elle semble manifester une certaine répulsion à son égard et par rapport au comportement qu'il suscite en elle.

D'un côté, Susini définit l'enfant-fille à maints égards comme une enfant, de l'autre, elle lui attribue des affectations relevant d'une conduite plutôt adulte. A titre d'exemple, la jeune fille simule le doute afin de prolonger le jeu, sans que ce doute existe réellement, alors qu'elle dirige les face à face successifs d'une main infaillible. Elle est « parfaitement consciente, dans son inconscience absolue, que ce qu'elle feignait attendre, elle l'avait déjà imposé, que, bien plus, il n'y avait même jamais eu pour l'autre possibilité du choix, accepter ou refuser » (PR, 142).

Finalement, la jeune fille est inconsciente de l'impact du regard qu'elle porte sur le jeune. Alors que le regard de la mère s'est détourné de lui pour se poser sur un homme, fait obligeant son fils à se détacher d'elle, le regard de la fillette le rend de nouveau à la vie, alors que dans la première scène leurs yeux ne se sont pas rencontrés. Par un renversement se réalisant de proche en proche, Susini à la fois invalide et confirme la doxa de Rousset – que le regard de l'autre porte le sujet à sa véritable existence – car le regard ne transforme pas toujours dans l'immédiateté, mais dans la durée de son écoulement aussi bien hors de la portée du personnage que des limites du récit.

4.2.2. L'incestueuse

Selon François Kamel[287], il existe dans le domaine de la psychologie une psychopathologie propre au temps pubertaire. L'adolescence est une période de la vie qui revêt une acuité singulière en raison des modifications diverses et fluctuantes des équilibres psychiques. L'une des premières difficultés qui se pose à l'adolescent est de concilier la diversité des systèmes de référence et la cohérence d'ensemble. C'est un âge où s'exprime la maturation biologique et où se diversifient les interactions sociales alors que s'opère concurremment une déliaison des systèmes de représentation. C'est un temps où, selon François Kamel, « la conjonction du biologique, du psychique et du social »[288] parachève l'évolution de l'individu. L'adolescence est, d'après lui, un temps où se conjugue le biologique et le social, ces deux pôles constituant les extrêmes entre lesquels le psychisme de l'adolescent se trouve pris.

[287] François Kamel, « Ambivalence à l'adolescence », *Ambivalence. L'amour, la haine, l'indifférence*, Paris, P.U.F., 2005, p. 89.
[288] *Ibid.*, p. 91.

Dans l'acception de Kamel, l'adolescent se trouve pris à la croisée de deux courants : le premier est un courant d'intériorisation qui se nourrit des interactions que l'adolescent entretient avec l'environnement et au sein duquel l'identification tient un rôle essentiel ; le second s'enracine dans l'enfance s'assurant du travail de différenciation et d'individuation de l'adolescent. Ces deux courants enrichissent l'adolescence aussi bien selon des modalités synchroniques que diachroniques, affirme Kamel[289], leur éventuelle rencontre exposant l'adolescent au risque de percevoir comme antagonisme ce qui en réalité n'est que complémentarité. L'adolescence est un âge où le jeune est susceptible de se sentir confronté à des exigences internes qu'il peut juger incompatibles ou sans issue quand en réalité, elles ne sont pas en conflit. Si l'adolescent est incapable de réconcilier les deux mouvements d'intériorisation et d'individualisation et que ces derniers sont ressentis comme antagoniques au niveau subjectif, ils peuvent le priver des apports extérieurs et des identifications nécessaires à sa maturation, avance Kamel.

Selon la théorie de Kamel sur le développement psychosocial de l'adolescent, la jeune personne renégocie ainsi le statut de son corps et de son identité dans le monde afin de se sentir à même de donner sens et d'organiser les changements à l'œuvre. Or, parfois cette renégociation échoue : l'issue n'en est pas une meilleure cohérence d'ensemble dans la vie, mais mène à un effondrement complet des systèmes de repère de l'adolescent, avec pour corollaire une perte du goût de vivre. Voilà ce qui arrive à Anna Livia dans *Je m'appelle Anna Livia*.

Anna Livia, âgée de quinze ou seize ans[290], est abandonnée par sa mère et vit seule avec son père, homme solitaire et isolé (AL, 48) après le départ de sa femme, et avec ses travailleurs et leur fils, décédé dans sa jeunesse. En pratique, le couple employé par le père se charge d'élever Anna Livia après la mort de leur fils. Anna Livia prend l'initiative d'un acte incestueux avec son père à la suite duquel celui-ci se pend. Anna Livia, enfant solitaire, est propulsée dans un isolement encore plus profond quand bascule dans un réel tragique le fantasme enfantin de la fille séduisant son père. L'histoire est racontée dans une chronologie brouillée par un narrateur extradiégétique

289 François Kamel, « Ambivalence à l'adolescence », *op.cit.*, p. 93.

290 La mère, qui sert de source de l'information, est incapable de se rappeler l'âge exact de sa fille.

alterné avec des monologues intérieurs de la jeune fille, qui font fonction d'amorces, annonçant le malheur qui sera le sien :

> Abandonnée au royaume du sable.
> Ce sera un jour comme les autres.
> Le soleil m'absorbera. Il ne restera rien de moi.
> Les vautours s'occuperont du dernier acte. (AL, 39)

Le titre du livre est une référence au dilemme d'Anna Livia : appelée Elisabeta par sa mère, Anna Livia se fait désigner par un autre nom en grandissant. Le prénom est, selon la réflexion de Dolto[291], l'une des deux racines de la vie de la fille, l'autre étant la notion de sa filiation ou la celle de son patronyme. Comme la notion de son patronyme n'est pas d'ordinaire donnée en relation avec le nom des parents, le prénom demeure le seul élément qui lui délivre la notion de sujet. Anna Livia est présentée comme étant sans racines dans les deux sens de Dolto : la filiation n'est pas connue par le lecteur et Anna Livia préfère effacer le prénom que lui a donné sa mère en lui substituant un prénom qu'elle s'est auto-attribué.

Le nom, à côté du visage, est porteur de l'identité de l'individu ; c'est le nom qui permet son identification dans l'étalement du temps. Anna Livia a tenu à rompre cette continuité en préférant un autre nom que celui octroyé par sa mère. En refusant l'emploi du prénom Elisabeta, Anna Livia s'invente un sujet autre avec une nouvelle identité à construire selon sa volonté. Or, comme le démontre le récit et malgré l'insistance du titre du roman, cette construction s'avérera une lente dé-construction du sujet faute d'un processus identificatoire compensateur.

Dans *Je m'appelle Anna Livia*, Susini pousse le thème de l'enfant-fille à son paroxysme en créant la figure antinomique de la jeune fille innocente prise non pas dans un sens existentiel, mais dans son acception antonymique, de la candeur. Est mise en scène une jeune fille accomplissant l'acte sexuel avec son géniteur et qui, de surcroit, peut être considérée comme l'instigatrice de cet acte. Dans ce roman, s'effectue un bouleversement dans la façon de Susini de concevoir la conduite de la jeune fille, comparée à celle que nous avons appelée l'enfant-femme telle que mise en scène dans *Le premier regard*. Il ne faut pourtant pas penser que ces deux

[291] Françoise Dolto, *Sexualité féminine*, Paris, Gallimard, 1996, p. 215.

figures féminines – l'enfant-femme et l'incestueuse – se placeraient des deux côtés d'un clivage quelconque sur l'axe de l'innocence, car à la manière dont Susini met en fiction l'inceste, il ne s'agit pas d'une faute, du moins personnelle : si faute il y a, elle est préprogrammée par le destin. C'est le dilemme dont Anna Livia est victime à son insu : dans sa naïveté, elle est prédestinée à commettre une faute dont elle ne connaît ni la cause ni la conséquence.

Dans *Je m'appelle Anna Livia,* roman doublement symptomatique, Susini met en avant sa thèse selon laquelle l'être humain est inéluctablement poussé à des actes obscurs, insolites même, malgré lui. Anna Livia est un personnage médiateur, incarnant deux fonctions à la fois : médiatrice et initiatrice, celle par qui la faute s'accomplit. Anna Livia n'est pas décrite explicitement comme une victime ; au contraire, c'est elle qui prend l'initiative de transgresser la frontière intergénérationnelle des tabous sexuels et l'amour entre fille et père est dépeint sous des traits presque sensuels :

> Entre deux battements du temps, le hasard avait tissé leur histoire, une histoire toute simple, l'amour qui scande les pulsations de la terre les avait accordés l'un à l'autre un instant très court, l'instant fugitif que vivent les étoiles qui meurent en s'allumant. (AL, 159)

D'après Susini, l'âme recèle des secrets et il n'est pas opportun que de tirer au clair ce qui est enfoui : « L'âme, c'est comme le fond de l'étang, mieux vaut laisser l'eau tranquille, elle est sournoise, si soudain vous prend l'envie d'en déranger la surface, qui sait ce qu'on peut trouver dans le remuement de la vase… » (AL, 120). Or, dans l'univers susinien, ce fond de l'âme est infailliblement remué ceci permettant au tragique d'avoir lieu. La contradiction se concrétise du moment que l'auteur prononce sa vision que l'être humain ne doit pas être provoqué à révéler ses secrets et que la paraphrase philosophique du roman est précisément une mise en texte du contraire de cette vision, c'est-à-dire ce qui se passe lorsque ce fond est remué.

Anna Livia est une enfant curieuse tentant de pousser les limites de la connaissance devenant cette jeune femme qui non seulement cherche l'origine, mais désire aller au-delà. L'acte incestueux constitue pour elle le retour du refoulement enfantin : l'enfance et l'adolescence d'Anna Livia sont

dénuées de toute affection paternelle et maternelle. Le refoulement de cette défaillance d'affection revient donc en force par un glissement, par la recherche déplacée d'une unité avec le père présent.

Pour Marie Susini, l'inceste est à la fois un geste unifiant et dissolvant. C'est une rencontre avec l'autre, le père, l'absorption et la liaison de l'éclatement du soi à la quête de son identité holistique. Cette quête du soi est irisée de questionnements ambivalents non formulés consciemment par les personnages, mais dont l'écriture est une manifestation. En décrivant Anna Livia au moment de l'acte incestueux, Susini met en scène une jeune fille à la fois réservée et naïve, timide et courageuse (AL, 86), une femme « douce et obstinée » (AL, 172) exécutant ses gestes d'une manière déterminée et expérimentée, « ivre de compassion et d'innocence » (AL, 88). En se déshabillant, elle *se découvre* simultanément, verbe mis en exergue par l'auteur par l'emploi d'italiques. Anna Livia se trouve au cœur d' une passion aveuglante, calme et résolue et se jette « à corps perdu » (AL, 170) dans ce danger « qui la terrifie et la fascine tout ensemble » (AL, 170), à savoir les bras de son père, qui en même temps est une quête vers une « insondable nostalgie jamais apaisée du temps d'avant, de ce temps mystérieux, enfoui au plus profond, où elle vivait en quelqu'un d'autre, le temps de l'unité maintenant perdue » (AL, 17).

La narratrice décrit Anna Livia comme une adolescente clivée par des sentiments ambivalents envers l'acte auquel elle est prédestinée : « En elle – elle qui sait mais sans savoir pourtant –, quelle certitude déjà de l'inévitable faute et de la honte qui l'accompagne » (AL, 87). Au cours de l'acte, Anna Livia, bien consciente d'être face à son père refoule de proche en proche le lien de consanguinité en se trouvant au nœud même de l'ambivalence – une situation qui l'attire et qui la repousse, à la fois salut et péril (AL, 172).

> Mais tout bascule, elle a atteint l'extrême limite de l'impulsion d'amour à laquelle elle ne pourrait donner un nom, de ce désir absurde dont elle n'a jamais connu ni même soupçonné la violence, fait d'espoir et de désespoir, elle est soudain à la recherche forcenée de quelle réconciliation, de quel accord qui est tout à la fois volonté de vivre et volonté de mourir. (AL, 172)

Françoise Dolto a constaté au sujet de l'acte incestueux des filles qu'elles le vivent « comme un crime non pas contre nature, mais contre culture »[292], ce qui correspond également au cas d'Anna Livia. Anna Livia n'a pas le sentiment de transgresser une loi naturelle : s'il y a une quelconque pression sur elle d'agir après l'acte, c'est que l'homme a instauré des règles prohibant l'inceste, le rendant un acte honteux.

Étrange inceste que celui d'Anna Livia et de son père dans lequel la jeune fille cherche autant à assouvir un besoin d'aider son père que de se faire aider (AL, 89). Etrange refus également de sa part de crier « non ! » (AL, 89) au moment où le père s'approche d'elle, un refus, nous confie la narratrice, qui sonne « moins comme un refus que comme la dénégation désespérée de son renoncement, […] une plainte étranglée, sauvage » (AL, 89). Étrange inceste, finalement, de par le renversement des rôles et la redistribution des responsabilités : la puissance de l'adolescente est mystifiée, héroïsée pour finalement être épuisée dans la démystification de l'après-coup remplaçant l'aveuglement de l'instant par la prise en conscience d'Anna Livia, consciente dans son corps, si elle ne l'est pas au niveau de la cognition, qu'elle est le dépositaire d'un tragique innommable.

A la fin du roman, la narration met en question la véracité même de l'événement narré : il s'agit d'un « rêve éveillé » (AL, 172), « [u]n rêve peut-être, le rêve de ce qui jamais n'avait pu être, un amour si souvent rêvé qu'il devient plus réel que s'il avait été vécu » (AL, 173). Or, la narratrice corrobore aussitôt le doute dans lequel elle a dépeint l'acte : « le corps garde fidèlement la mémoire de cette première blessure, et aussi de cette première plénitude où l'on a touché et le monde et le temps » (AL, 173), la mémoire inscrite dans le corps de l'être triomphant sur la métaphysique. La narratrice est bien explicite dans son effort de mettre en doute l'événement : « Mais s'était-il passé quelque chose ? » (AL, 176). Anna Livia, qui s'est mise à suivre un étranger qui vient à passer sur la route, meurt épuisée, dévorée par les vautours, le dernier acte renouant ainsi avec l'amorce annoncée au début du roman : seule la mort peut être l'issue de cette histoire.

4.3. Tentatives d'émancipation des jeunes femmes

Anna Livia ne cherche pas véritablement à se détacher de l'unité avec son père ; au contraire, elle la renforce jusqu'à la briser. Dans la production de

[292] Françoise Dolto, *Le féminin*, Paris, Gallimard, 1998, p. 54.

Susini, les enjeux de l'émancipation des adolescentes constituant sans aucun doute une question fortement liée aux rapports intergénérationnels, en règle générale non pas entre fille et père à l'instar de l'histoire d'Anna Livia, mais entre mère et fille. Dans une perspective sociologique, les relations intergénérationnelles génèrent de l'ambivalence. Karl Lüscher[293] va jusqu'à prétendre que ces relations peuvent, d'un point de vue sociologique, être interprétées comme l'expression d'ambivalences et comme des efforts pour gérer et négocier ces ambivalences. Deux types d'ambivalence sont pertinents dans les relations intergénérationnelles : l'ambivalence sociologique, évidente dans les structures sociales des positions et l'ambivalence psychologique, éprouvée au niveau individuel.

A l'encontre du développement de la petite fille, les défis manifestés au cours de l'évolution de l'adolescente sont plus importants étant donné les enjeux du processus de socialisation de la jeune fille pour toute la société. En outre, un aspect temporel s'ajoute aux considérations sociales, car une adolescente est déjà au seuil du monde adulte, alors que l'enfance se trouve plus éloignée de la vie où le code social doit être assimilé. De ce fait, les invocations que suscite le travail pour entraver toute conduite non souhaitée doivent être plus efficaces et concrètes (même dans leur abstraction, comme par exemple en ce qui concerne le regard) et utilisées d'une manière plus insistante pour que la jeune femme franchisse le seuil entre adolescence et vie adulte « socialisée ».

La littérature est très généreuse en ce qui concerne les histoires relatant le moment charnière où la fille devient nubile ainsi que les différents rôles que la société et notamment la mère choisissent de revêtir dans le passage de la fille à la femme. Annie Ernaux, par exemple, évoque la honte qui menaçait les filles et la surveillance sociale constante qui guettait leur excès dans le maquillage et l'habillement : « tout d'elles était l'objet d'une surveillance généralisée de la société »[294], décrit-elle en évoquant l'ambiance en Normandie après la deuxième guerre mondiale. Encore bien plus tard, pendant les années Mitterrand[295], Ernaux dénonce le contrôle dont sont

---

[293]« Ambivalence : A key concept for the study of intergenerational relations », *Family issues between gender and generations*, Sylvia Trnka (éd)., European Commission, Directorate-General for Employment and Social Affairs, 2000, p. 13.

[294] *Les années,* Paris, Gallimard, 2008, p. 76.

[295] Les deux mandats du Président François Mitterrand s'étendent de 1981 à 1994.

victimes les femmes : « les goûts et les désirs faisaient l'objet d'un discours assidu, d'une attention inquiète et triomphante »[296]. Il s'agit donc d'un phénomène détaché du lieu et du temps.

Le rôle de la mère dans l'émancipation des jeunes femmes ne doit pas être sous-estimé, car paramètre de première importance dans l'ambivalence que ressentent les jeunes femmes dans leur processus d'individuation. L'ambivalence des jeunes femmes prend parfois naissance et se définit par rapport aux incertitudes et aux dilemmes éprouvés par leur mère. De surcroît, l'ambivalence des filles s'inscrit souvent entre leur désir de se libérer de l'emprise de leur mère et leur réticence à l'idée de passer de l'état de fille à l'état de femme. Plusieurs causes provoquant de l'ambivalence se superposent ou se recoupent ainsi chez elles.

Les enjeux pour les filles – comme pour les mères – sont de taille dans la transition de la fille à la femme. D'après Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, le saut du foyer parental au foyer conjugal est probablement le plus brutal qu'un individu puisse éprouver :

> Il marque une fille dans son corps, par la défloration ; dans son statut, par le passage à l'état de « première », de femme mariée ; dans sa vie affective, avec l'apprentissage d'un rapport amoureux vécu au quotidien ; dans sa vie relationnelle, avec l'apport de nouveaux liens – belle-famille, amis du mari – et la perte ou l'éloignement des anciens ; dans sa condition matérielle, avec l'investissement d'un autre décor ; dans ses perspectives d'avenir, avec la promesse de maternité. [297]

Eliacheff et Heinich examinent la relation mère-fille selon l'axe des positions mère-femme, l'axe des relations mère-fille et l'axe temporel des âges de la vie. Quant aux positions de la mère, elles définissent la mère sur un axe allant des mères qui s'investissent dans leur rôle avec une telle force que leur féminité est oblitérée à la vue des femmes qui, au contraire, sacrifient la maternité sur l'autel de la féminité. Entre ces deux extrêmes peuvent être situées les femmes qui ne s'astreignent à être ni mère ni femme ou qui occupent ces deux positions alternativement ou simultanément. Eliacheff et Heinich soulignent qu'il ne s'agit pas là d'une typologie des mères, mais

[296] *Les années, op.cit.*, p. 180.

[297] *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 273.

d'une catégorisation des positions maternelles qui peuvent coexister chez une même femme.

Le deuxième axe d'Eliacheff et de Heinich soulevant les relations entre la mère et la fille met l'accent sur des relations intermédiaires entre le comportement objectif de la mère et le vécu subjectif de la fille, les deux ayant comme dénominateur commun leurs caractères extrêmes ; la jalousie, l'injustice, la défaillance ou l'absence, entre autres.

Le troisième axe, se greffant sur les principales étapes des âges de la fille, met à l'épreuve ce qu'Eliacheff et Heinich nomment « la mobilité de la relation »[298] mère-fille dont les paramètres sont le devenir-femme, se centrant sur le passage de la tradition à la modernité dans son statut de la sexualité ; le devenir-mère et sa problématique de transmission, et finalement la confrontation de la femme avec le vieillissement et la mort.

A travers les figures des jeunes femmes dans *La Fiera*, Angnola et Nunzia, Susini met en scène des adolescentes prises entre ces deux courants d'intériorisation et de différenciation, entre autonomie et dépendance, en élaborant la problématique de leurs aspirations à l'autonomie face à un ordre traditionnel représenté par les femmes plus âgées ; les mères et les belles-mères. Si les jeunes femmes se trouvent à cheval entre l'ancien ordre des états de femme et un nouvel ordre de la femme « non liée »[299], ces dernières éprouvent aussi de leur côté un désarroi identitaire qui devient critique quand elles se trouvent confrontées aux sentiments et à la conduite des adolescentes et des femmes d'une autre génération. Le champ de bataille de cette autonomie est le corps dont les mouvements sont régulés par le regard social véhiculé par la mère : l'inhibition de la structuration de l'image du corps de la fillette constitue donc une des déterminations socioculturelles les plus importantes prescrivant le « devenir-femme » dans l'œuvre de Susini. Cette non-structuration est accompagnée de la perpétration du non-dit, du mutisme des femmes.

4.3.1. Entre dépendance et autonomie

En sociologie, l'idée que l'ambivalence est particulièrement forte dans les transitions entre les différents statuts d'un individu est récurrente, étant donné que la conformité aux exigences d'une des positions que la personne

[298] *Mères et filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 379.

[299] Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, *op.cit.*, p. 92-93.

détient implique simultanément la non conformité aux exigences d'une autre position. Ainsi Kurt Lüscher et Karl Pillemer prédisent une ambivalence plus intense au moment de la transition d'un statut à un autre et considèrent que les status transitionnels procurent peut-être le meilleur laboratoire pour l'étude de l'ambivalence intergénérationnelle[300]. Ce terme désigne les contradictions inconciliables dans les rapports entre les adultes et leur progéniture.

Les ambivalences intergénérationnelles possèdent, selon Lüscher et Pillemer[301], deux dimensions : des contradictions sur le plan de la structure sociale ; il s'agit par exemple de statut, de rôles et de normes ; et d'un autre côté, de contradictions au niveau subjectif, en termes de cognition, émotions et motivations. D'après Lüscher et Pillemer, trois aspects des rapports entre les adultes et leurs enfants semblent générer de l'ambivalence : 1) l'ambivalence entre la dépendance et l'autonomie, 2) l'ambivalence qui résulte des normes conflictuelles au regard des relations intergénérationnelles et 3) l'ambivalence découlant des questions relatives à la solidarité. Le conflit intergénérationnel puise souvent sa source dans le processus de distanciation des individus par rapport au rôle que la société assigne à certains statuts ou à certaines positions que les individus occupent à un moment donné ; en l'occurrence les adolescentes ou les jeunes femmes.

Par l'intermédiaire de deux figures de fiction, Angnola et sa mère, Susini met au jour les enjeux de la lente déliaison de la configuration traditionnelle préexistant à l'émancipation féminine et du processus de distanciation par rapport au rôle que la société désigne à un certain individu. Est également mis en scène un type de résolution du conflit intergénérationnel: la conformité aux normes existantes, l'autre étant la non conformité.

Le thème sur le fond duquel se joue le conflit entre les deux femmes est celui de l'éclosion amoureuse d'Angnola. Angnola, jeune fille amoureuse de quinze ans, est la figure représentant la modernité qui se trouve non seulement face à la rude épreuve de la déréliction des repères, des règles et des lois, mais qui représente l'instrument même de ce processus

---

300 « Intergenerational Ambivalence, A New Approach to the Study of Parent-Child Relations in Later Life", "Working Paper" of an article published in *Journal of Marriage and the Family, 60,* May 1998, (p. 413-425), p. 22.

301 *Ibid.*, p. 9.

d'effacement progressif. Sa mère, en revanche, incarne les valeurs cardinales d'une femme de l'époque ; elle est « dure » et « sans défaut » (F, 11). Les deux femmes incarnent ainsi des normes conflictuelles, inconciliables.

Le couple formé par Angnola et sa mère met en évidence l'abîme existant entre les exigences par rapport au rôle désigné à la jeune fille et les performances véritables de la jeune femme et la négociation à laquelle Angnola est forcée en s'astreignant à incorporer les demandes concrètes d'une situation précise, avec des éléments dérivés de son répertoire d'attitudes individuelles.

Non seulement Angnola est partagée dans son affection pour sa mère, écartelée entre crainte et tendresse (F, 13) à son égard, mais son dilemme est aussi bien d'ordre biologique que doublement d'ordre social. Adolescente, sa propension à s'intéresser à un jeune de son âge est plutôt conditionnée par la nature que manipulable par la seule volonté. Socialement, il lui est imposé, en vue de sauvegarder l'ordre social, de fonder une famille et d'arriver au mariage en incarnant les deux vertus cardinales de pureté et de virginité, assurant ainsi l'honneur de la famille. Simultanément, le code social lui proscrit des valeurs opposées à sa nature et à son caractère : la discrétion, la chasteté, l'intériorisation de toute émotion et l'étouffement de toute effusion. Elle se trouve alors prise entre deux conditionnements contradictoires : le conditionnement social et le conditionnement biologique, car paradoxalement ce qui lui est imposé du point de vue social passe par un conditionnement biologique en apparence récusable.

La mère d'Angnola, de son côté, est confrontée à un autre dilemme face à la conduite de sa fille : la transformation des règles de transmission patrimoniale ne se fait pas selon elle conformément à la tradition. La confrontation entre mère et fille ne se réalise pas comme un face-à-face, mais elle est accentuée implicitement au niveau de l'écriture par le recours à la métaphore et au symbolique : « Au début de ce jour tout brillant les élans d'Angnola se heurtaient au dos raide et malheureux de sa mère qui se hâtait dans le sentier. Si près d'elle sa mère, mais avec ces choses en elle qui arrêtent et clouent sur place et rendent coupable » (F, 13). Ce que Susini met en évidence dans ce rapport, c'est l'angoisse de la jeune femme qui voit toute vie émotionnelle constituer un sacrifice au nom du processus de socialisation pour devenir une femme respectable, honorable. Susini met également en avant le moyen de la femme d'avoir recours à la conformité

comme solution à l'ambivalence sociale provoquée par la transition entre le statut d'enfant de sa mère et le statut de jeune femme sur la voie de l'émancipation.

4.3.2. Les enjeux de l'incorporation de l'ordre social

Le travail de socialisation de la jeune femme s'accomplit en grande partie dans et par un travail de construction pratique de la transformation des corps ; c'est par le biais du dressage du corps que s'imposent, selon Bourdieu[302], les dispositions les plus fondamentales et une différenciation des usages légitimes du corps selon l'appartenance de l'individu à l'un ou l'autre genre. L'inhibition de la structuration de l'image du corps de la jeune femme constitue une des déterminations socioculturelles les plus importantes prescrivant le « devenir-femme » dans l'œuvre de Susini.

Le conflit entre mère et fille s'articule essentiellement au niveau de la corporalité d'Angnola, fortement chargée des schèmes de pensées de la mère. Selon Pierre Bourdieu[303], la force symbolique est une forme de domination qui s'exerce directement sur les corps, sans contrainte physique, s'opérant et s'appuyant sur des dispositions déjà déposées au plus intime des corps. Notamment dans le cas des relations de parenté, avance-t-il, il est possible de voir comment s'expriment et s'actualisent les inclinaisons durables du corps socialisé dans la logique du sentiment filial et du dévouement affectif. Une des stratégies les plus efficaces et universellement adoptées afin de récuser la tentation de déroger est, d'après Bourdieu[304], la naturalisation de la différence : par l'inculcation et l'incorporation, il s'agit de faire de la conduite souhaitée une seconde nature. L'action transformatrice, invisible et insidieuse, prend souvent la forme d'émotions corporelles, comme par exemple la honte, l'humiliation et la culpabilité, ou des sentiments – amour, admiration ou respect. La douleur de la socialisation est d'autant plus intense que ces sentiments se manifestent souvent de manière visible ; rougissements, maladresse, etc.

Dans le cas d'Angnola, Susini met en scène les actes et les pratiques propres à cette domination symbolique qu'évoque Bourdieu et qui met en état la conversion de la loi sociale en loi incorporée, somatisée. Le conflit

---

302 *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 62.

303 *Ibid.*, p. 43.

304 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 129.

intérieur d'Angnola se traduit comme un conflit intérieur : elle doit s'imposer malgré elle une certaine complicité entre son corps qui se dérobe aux directives de sa conscience et de sa volonté afin de les aligner sur la censure imposée par sa mère et inhérente aux structures sociales de la communauté dont elle est membre. Dans un premier temps, il s'agit pour Angnola de dissimuler son allégresse et son exaltation au regard de sa mère :

> Le soleil regardait les quinze ans d'Angnola et mordait le dos de la mamma. Au début de ce jour tout brillant les élans d'Angnola se heurtaient au dos raide et malheureux de sa mère qui se hâtait dans le sentier. Si près d'elle sa mère, mais avec ces choses en elle qui arrêtent et clouent sur place et rendent coupable.
> Elle marchait derrière sa mère, tête basse. Un sentiment de gêne, un sentiment d'avoir mal fait grandissait en elle à chaque pas et faisait fondre son bonheur. Alors, la solitude lui arracha une plainte. (F, 13)

La domination est inscrite dans l'habitus et se fait essentiellement tacitement. Cet acte lui-même est inscrit dans le dominé comme schème de perception, ce qui rend Angnola sensible à la manifestation de la force symbolique de la mère, exercée par des rappels à l'ordre tacites : Angnola voit le reproche dans les yeux de sa mère, dans sa façon de prendre le panier et dans sa manière de franchir le seuil (F, 11).

La violence symbolique s'exerce en parallèle par le biais des reproches et par une référence constante à l'opinion publique. Le but de la mère est l'inscription des structures sociales dans le corps de l'adolescente. Pour celle-là, le travail de socialisation vise la transmission de certaines stratégies et l'investissement de la jeune fille dans les vertus des femmes, dispositions d'apparence naturelle, mais qui sont tout sauf cela : manière particulière de se tenir, maintien du corps et de la tête, choix d'habillement approprié – chapeau pour la messe (p. 59) ou la couleur d'une robe (p. 30). Le travail de socialisation vise également les valeurs solidaires d'une certaine pensée sur la représentation de la femme qui se perpétue et doit se perpétuer dans la société, image selon laquelle le travail de socialisation de la femme se résume à la diminuer et à la nier par son apprentissage et l'incorporation des vertus négatives de résignation et de silence. Ainsi la mère, grave et austère, rappelle les règles à respecter à sa fille non seulement au sujet de sa conduite et de sa tenue, mais également quant à ses sentiments, source du

comportement insolite et iconoclaste à ses yeux : « Et les gens ? », […] « Qui ne craint pas les gens ne craint pas Dieu » (F, 13), insiste-t-elle, pensant que la frivolité est entrée dans sa maison. Le rôle de la mère est de véhiculer d'un côté la loi divine, d'un autre le code social. Angnola pense honorer la première : « Ne faisait-elle pas toujours, elle, Angnola, la volonté de Dieu en faisant la volonté de la mamma ? » (F, 12) en octroyant, exceptionnellement pour la durée d'un jour de fête et vu ses sentiments naissants pour un jeune homme du village, moins d'importance à la seconde : « […] elle pouvait bien ne pas faire attention aux gens et craindre Dieu quand même » (F, 13). Or, tout iconoclasme finit par se réduire au mutisme chez Angnola ; la confiance entre mère et fille n'existe pas : « [et] le silence se referma » (F, 13).

Au niveau de l'écriture, Susini a recours à des glissements de sens dans des liages entre mots pour évoquer d'une manière très subtile les glissements de valeurs entre les générations. Alors que sa mère et un villageois évoquent la cécité d'une vieille femme qui se complaît à présent encore davantage dans son aveuglement que lorsqu'elle possédait encore sa vue, les valeurs d'Angnola sont diamétralement opposées :

> – Et voilà que c'est mieux qu'avant, disait-elle [l'aveugle].
> – Une sainte femme, dit ziu Antonio.
> – Une sainte, répondit la mamma.
> Une sainte ! Angnola regardait Anna-Maria qui marchait devant elle dans le sentier, ses longues jambes dégagées et ses bras dorés sortant d'une robe blanche à pois bleus. Une sainte, pensa Angnola, mais Anna-Maria était belle. (F, 31)

Anna-Maria représente, avec une corporalité plus libérée, la rupture en train de se vivre entre Angnola et sa mère : Angnola tente d'outrepasser la transmission des schèmes de perception et d'appréciation de la génération de sa mère en imitant une autre jeune femme possédant plus de liberté qu'elle. La transgression se manifeste encore une fois au regard de la corporalité :

> Anna-Maria marchait, droite et fière, sans se soucier de personne, une fleur qui se dresse sous le soleil. Et Angnola, poussée par un désir plus fort qu'elle-même, s'approcha d'elle, et marchant ainsi tout près d'Anna-Maria

> dans le sentier tortueux, elle s'ouvrait, s'épanouissait et songeait qu'elle était Anna-Maria et qu'elle allait à la rencontre de Giasè.
>
> Il n'y avait rien de mal, rien que du naturel à ce qu'Angnola marchât ainsi près d'Anna-Maria, écoutant au fond de son cœur ce tendre rêve d'être quelqu'un d'autre, d'être Anna-Maria pour être agréable à Giasè. (F, 31)

Cette ouverture sur une liberté corporelle plus importante se voit corroborée dans l'immédiat par le regard réprobateur de la mère

> fixé sur elle, qui l'examine et qui n'est pas d'accord. La mamma qui n'est jamais plus dure que lorsqu'elle regarde et se tait. Et l'univers d'Angnola se limite à ce regard, derrière elle, qui la fixe et qui l'examine et n'est pas d'accord. Ce regard comme en elle. Et Angnola revint près de sa mère dans le sentier. (F, 32).

L'adolescente est ainsi tenue à un enclos invisible qui limite ses mouvements et le déplacement de son corps dans l'espace public. L'injonction tacite de la mère lui rappelle la retenue appropriée pour une jeune femme, en même temps que celle-là atteste de son pouvoir sur sa fille.

4.3.3. Amour cathartique, amour estompé

Quoique l'éclosion des jeunes femmes dans la production de Susini ne semble pas connaître une issue heureuse, Susini ne dissimule pas la force cathartique de l'amour, même si elle n'accorde pas cette émotion aux personnages principaux de ses histoires. Au contraire, Susini capte dans son jaillissement initial les incertitudes et les ambivalences du sentiment amoureux chez Angnola :

> Cette chose simple qu'elle attendait et qui, cependant, était déjà au fond d'elle-même, mais qu'un nom faisait surgir brusquement et transformait en une joie étrange, d'une douceur étrange. Un souvenir qui affleure et disparaît, revient et s'éloigne, s'affirme et puis s'estompe, c'était tout ce qu'elle savait de Giasè, cela et son nom. (F, 12)

En réalité, la prédisposition amoureuse se trouve déjà lovée en Angnola : elle est prête, à quelques réticences près – communiquées par le mouvement en

vague du souvenir – à laisser libre cours à ce nouveau sentiment. La découverte de ce nouvel état est une ouverture vers l'autre, Angnola va au-delà du connu à la rencontre du mystère du cœur. L'amour représente une liberté nouvellement découverte, mais également un risque dans lequel elle s'aventure sans analyse ni craintes. Ce passage montre clairement qu'elle n'a pas encore incorporé le code social tel que la mère l'entend.

Les rêveries ouateuses d'Angnola s'accompagnent d'une joie profonde, innommable, mais c'est une joie à réprimer : « […] Angnola avait envie de dire à la mamma de laisser vivre un seul jour cette joie qui s'étendait partout, qui jaillissait de partout et qu'elle essayait de retenir dans ses mains » (F, 12). Angnola qui ne s'est « jamais trouvée de plain-pied avec les choses, ni avec les gens ni avec elle-même, elle n'avait jamais eu le cœur à l'aise » (F, 80) se découvre autre grâce aux nouvelles émotions qui l'envahissent ; l'amour la met « en accord avec tout « (F, 80). Or, la mère, la surveillant constamment entrave son épanouissement ; elle « aspire sa jeunesse comme une éponge » (F, 81) en tenant à s'infiltrer jusque dans les rêves de sa fille (F, 106). Pour la mère, la force de l'amour est une force subversive négative, tandis que l'appréhension d'Angnola de l'amour est secondée par la transformation positive que non seulement elle ressent, mais qu'elle constate chez Anna-Maria : sa danse gracieuse, le rayonnement de son visage qui fait en sorte que le guitariste semble composer un poème d'amour pour elle seule. La force cathartique de l'amour rend Anna-Maria « secrète et souveraine » (F, 129), attirant dans son bonheur tous les regards sur elle.

En vérité Angnola ne connaît pas le caractère de Giasè, l'objet de ses sentiments. Ils se sont croisés une fois au puits du village où il a brièvement enlevé une mèche de devant les yeux d'Angnola tout en prononçant son prénom. Angnola est donc davantage amoureuse de quelques propriétés de sa relation imaginée avec Giasè : pour sûr, une certaine affinité d'humeurs, une compréhension mutuelle des phénomènes du monde et une anticipation de sa manière de s'offrir à lui.

Quant à l'éclosion amoureuse d'Angnola, le livre se termine sur une désillusion, car les sentiments du jeune homme, objet de son désir, sont pour Anna-Maria. A l'instar des sentiments amoureux d'Angnola qui se sont construits en s'appuyant sur la corporalité, les enjeux de son désenchantement sont axés eux aussi sur le corps. Le dénouement de la situation est véhiculé par une métaphore phénoménologique :

> Ils viennent, au fil de la musique, avec leur sourire emmêlé, leurs pas emmêlés. Ils viennent et puis s'éloignent, et se tisse l'amour quand se dévide un rêve, tourne et flamboie le triomphe des corps et retombe une joie, éclate l'accord quand se referme une solitude, tout près et puis loin d'elle, très loin et tout près d'elle. (F, 130)

Faute d'une réciprocité régénératrice, Angnola se laisse sombrer dans une agonie navrante et crie sa douleur et son désenchantement. Dans un trope typique pour Susini, l'angoisse d'Angnola se jour sur le fond de l'amour naissant entre Anna-Maria et Giasè. Le malheur de l'un correspond au bonheur de l'autre. Le même moment constitue donc le noyau dans une « oxymorosisation » du thème de l'amour.

Angnola sort finalement perdante de la situation. Elle émet une « immense plainte, qui surgit sans raison, qui dit le regret des choses perdues, de toutes les choses à jamais perdues » (F, 138). Or, contrairement à la voix de la narratrice qui ne voit guère de motif à sa réaction, le lecteur peut déceler derrière cette effusion déchirante une raison : la perte de l'espérance d'Angnola, cette jeune femme en voie d'affranchissement sexuel et identitaire, de devenir ce que, par la force cathartique de l'amour, elle rêvait d'être et que maintenant elle ne sera pas. Quant à la relation entre Angnola et sa mère, le livre ne propose pas de solution. Si Angnola ne se révolte pas ouvertement contre sa mère, la mère non plus ne se résout pas à évoquer les sujets tabous qui minent leur relation, et toutes deux semblent cantonnées dans une position obstinée d'isolement sans issue possible. Dans leur relation, Susini octroie le dernier mot à la force symbolique qui lui importe sur la force régénératrice et revitalisante de l'amour : Angnola se résigne et retourne à l'humilité « amarrée de nouveau au silence » (F, 131), pensant ainsi restituer à la mère son droit. Se désenchaîner du rôle de fille soumise et humiliée n'a pas eu l'issue souhaitée, mais l'humiliation en amour qu'elle vient d'éprouver est encore plus foudroyante que la soumission vouée à la mère.

Dans *La Fiera*, l'amour naissant d'Angnola est un sentiment qui ne doit pas être manifesté ouvertement. L'émotion est décrite comme un mouvement en vague trahissant légèrement son existence, puis s'estompant aussitôt. Angnola elle-même ne sait pas encore qu'elle est amoureuse et l'on ne peut dire qu'elle ne connaît pas ce qu'est l'amour : avoir une vraie connaissance de ce qu'il comporte signifie avoir une idée comment il se

définit « à l'œuvre », en interaction dans une relation, car l'amour doit être créé[305]. Les émotions d'Angnola la préparent à ce savoir ; ce qu'elle ressent est une ouverture vers la possibilité de se livrer dans la joie à quelqu'un d'autre.

Sur le plan de l'écriture, l'exaltation amoureuse d'Angnola vibre à travers tout le récit ; sa force émerge du fait qu'elle est d'abord contenue, puis s'empare de la jeune femme d'une manière de plus en plus manifeste : il devient de plus en plus difficile pour elle de ne pas l'extérioriser. Le lecteur suit le combat interne d'Angnola au fil du récit, espérant avec elle que son amour pourra éclater au grand jour au bal après la messe. Or, son ouverture vers l'autre sera déjouée, car Angnola se méprend sur la réciprocité de ses sentiments, qui ne seront finalement qu'une projection unilatérale vers un jeune du village.

La langue métaphorique est une manière de renforcer le caractère élusif des sentiments d'Angnola, aussi bien pour ce qui est de leur description initiale que dans le trope final. Selon Ricœur, « la référence dédoublée […] signifie que la tension caractéristique de l'énonciation métaphorique est portée à titre ultime par le copule *est*. Être-comme signifie être *et* ne pas être »[306]. Chez Susini, le comparant qui prévaut est du côté du « ne pas être ». La référence des sentiments d'Angnola est mise en jeu comme acte et comme puissance ; la référence est aussi vacillante que les émotions d'Angnola, démarquant de ce fait tout lien entre l'amour, la rationalité et une énonciation intellectuelle de son état. La langue métaphorique qui sert à décrire l'amour naissant permet ainsi une distanciation par rapport au dit. La métaphorisation du thème de l'amour est une manière de dire que l'amour ne se laisse pas saisir d'une façon rationnelle, mais qu'il se définit par la tension entre la référence des mots et le détour du sens que la métaphore permet.

---

[305] Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, *op.cit.*, p. 279.

[306] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 388.

4.3.4. Le social générateur de solitude

On naît seul, on vit seul et on meurt seul, « la solitude est la règle »[307], clame André Comte-Sponville. Les femmes dans la fiction de Susini, quoique imprégnées par le social de tous côtés, sont des individus éminemment solitaires.

La relation à travers laquelle Susini oppose de la manière la plus frappante, au niveau individuel, l'ordre traditionnel et l'ordre moderne est celle de Nunzia et de sa mère Francesca. Il s'agit de deux femmes murées chacune de leur côté dans une profonde solitude où la plus jeune tend la main à la plus âgée, sans que celle-ci soit capable non seulement de la saisir, mais demeurant aveugle devant son effort. C'est aussi dans cette relation que le thème du non-dit et du mutisme féminin est poussé à son comble. Nunzia est une jeune femme ayant quitté son village pour aller travailler « sur le continent », mais ayant toutefois su garder ses manières simples et sa considération pour sa mère et sa communauté, ce qui lui vaut, de retour dans l'île pour les vacances, le respect des villageois. Francesca, de son côté, est une femme rongée par la culpabilité : lors des adieux à son fils, qui part effectuer son service militaire, elle oublie de lui donner le scapulaire « qui garde » (F, 29). Après la mort de celui-ci, la mère alimente sans trêve sa mauvaise conscience : son for intérieur l'assurant qu'elle a tout fait ce qui était en son pouvoir « pour mettre de son côté et Dieu et les saints » (F, 18-19), se reprochant toutefois ce qu'elle considère comme une erreur fatale de sa part. Elle nourrit, par conséquent, incessamment la pensée qu'elle a contribué au décès de son fils. En s'enfonçant de plus en plus dans le chagrin et la culpabilité, elle s'engouffre simultanément davantage dans l'incapacité de dialoguer avec sa fille dont l'unique souhait est un éclaircissement de leur rapport : « Chaque larme de sa mère était pour Nunzia comme une morsure au cœur et creusait davantage encore le vide de toute tendresse à son égard. Depuis longtemps, Nunzia guettait le geste, le mot qui allait éclairer son attente, la sauver », « [p]lus que jamais elle avait besoin de savoir » (F, 19). Or, s'affrontent dans leur récit deux solitudes inassimilables : celle de la mère plongée dans une réminiscence navrante et celle de la fille assoiffée d'une reconnaissance jamais admise. Dans leur rapport s'enchevêtrent également deux niveaux du thème de la mort : Francesca s'enveloppant dans

[307] *L'amour, la solitude*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 33.

son rapport avec son fils décédé et Nunzia, réduite au néant par l'indifférence de sa mère.

En cheminant avec Nunzia vers la chapelle où aura lieu la messe, la mère refait un autre voyage où elle était accompagnée de son fils ; pour se reposer, elle s'assoit sur le même talus qu'alors tout en cherchant des yeux son fils mort sur la route. L'investissement maternel s'effectue aussi bien par la parole qu'avec la gestuelle : en quittant la maison avec sa fille, elle se retourne et fait signe de la main pour dire au revoir à son fils absent. La mère s'affranchit d'une relation réelle inscrite dans la vie, pour puiser sa force dans une relation avec un mort, une relation qui est finalement aussi destructrice pour elle que pour sa fille. Si les rapports entre Nunzia et Francesca sont analogues à ceux d'Angnola et de sa mère, en ceci que la génération antérieure se charge d'inculquer consciencieusement le code social à la suivante, ils s'en démarquent par le fait que c'est le comportement de Francesca, la mère, qui soustrait l'inclusion du couple à la norme sociétale. Celui-ci est jugé inapproprié par les villageois pour qui l'attitude de Francesca relève de l'opprobre. Toutes deux, Nunzia aussi bien que sa mère, demeurent enfermées dans leur solitude respective, incapables de communiquer avec l'autre.

4.3.5. Parole obstruée et désancrage social

La parole est ce qui ancre l'individu à sa contemporanéité, ce qui le définit et le met en réseau avec ses semblables. L'obstruction de la parole, explicitement ou implicitement, sert inversement d'instrument de soustraction de l'individu à l'éventail des trajectoires possibles qui lui est offert. Dans *La Fiera*, le thème de la parole est relié au thème social de la suppression sexuelle de la femme et au thème de l'identité. C'est l'anxiété de la mère qui réduit Nunzia au mutisme, lui ôtant simultanément son inscription dans la vie communautaire. Le fait de se faire entendre en général, et notamment par sa mère, est crucial dans la construction identitaire de l'individu et essentiel dans l'articulation du soi considéré sous divers aspects dont non le moindre est le développement de l'empathie. Or, l'empathie et la complicité sont deux éléments qui font défaut chez les personnages principaux du roman. Au fil du récit, Nunzia réitère infatigablement en monologue intérieur : « - Dites-moi, mère, dites-moi. Voilà ce qu'elle dirait à sa mère », demeurant toutefois murée dans un

silence hermétiquement scellé. La mère, rongée par sa propre douleur demeure insensible et inconsciente des besoins de sa fille. Tout en consignant sa fille dans une béance communicative, Francesca ravive dans sa mémoire les conversations qu'elle a eues avec son fils, rendues au niveau textuel par des analepses relativement importantes en nombre et en extension.

Dans *La Fiera*, la parole est une activité éminemment sociale. Le livre commence par l'évocation du départ de tous les villageois à la messe afin de fêter la saint Albino. Le début du livre est un éloge à une dissonance vocale moulée dans une voix collective unique : « toutes les voix s'en vont » (*F*, 9). La fin du roman implique l'idée de la futilité de la parole : « Ni les cris, ni les pleurs, ni la colère, rien, ni moins que rien ne peut changer quelque chose » (*F*, 155). Entre le début du livre chargé d'optimisme et la clôture imprégnée d'une désolation navrée, est recréé le lent effritement de la possibilité délivrante de la communication interpersonnelle entre mère et fille.

Si la relation de Nunzia et Francesca n'occupe pas le devant de la scène dans le roman, leur rapport gagne en ampleur par la répétition de la supplication de Nunzia. La phrase réitérée par Nunzia va en s'amplifiant, de par les variations de son occurrence et les déterminations du contexte l'enveloppant, pour atteindre son anti-climax à la fin du roman, parallèlement à la mort de Sylvie. Susini construit ainsi deux trajectoires opposées autour du thème de l'espérance : alors que celle de Nunzia gagne en force, celle de Sylvie s'éteint complètement. C'est seulement à la fin du récit que le lecteur se trouve face au constat que l'espoir de Nunzia sera enterré avec celui de Sylvie.

Comme pour Angnola, Nunzia sent que la domination et la manipulation de sa mère ne sont pas justifiées. Alors que Francesca demeure impénétrable dans les affres de sa douleur, Nunzia, en voie d'autonomisation, ne se décide pas, face à l'intransigeance de sa mère, à formuler à haute voix la question qui lui brûle les lèvres et consume ses entrailles à petit feu : pourquoi la mère lui fait-elle traverser ce désert émotionnel ? - question dont la réponse pourrait l'aider à entamer une vie réellement indépendante. Susini ne fournit pas d'explication au niveau de la narration. Au lecteur de déduire quel est le dilemme de Nunzia : poser la question et recevoir une réponse qui confirmerait ce qu'elle sait déjà, c'est-à-

dire la préférence de sa mère pour son frère. C'est là une question qui forcerait également la mère à articuler ses sentiments envers sa fille, voire à admettre à elle-même et à admettre à Nunzia qu'elle ne l'aime pas, ce qui plongerait celle-ci dans un état déplorable. Ou bien faudrait-il respecter le silence et demeurer dans le doute et l'incompréhension, enfouissant ce qui doit demeurer occulté ? Lequel est préférable ? La réponse de Susini penche du côté de la consolidation de la permanence des structures contraignantes : la question de Nunzia ne sera jamais posée : « On n'a pas à revendiquer sa part, et un jour le souffle vient à manquer, on ne peut plus rien demander. […], à jamais le doute, le vide. On recommence sa journée » (F, 154). Par conséquent, Nunzia s'inclinera devant la supériorité que représente sa mère, se résignera devant son autorité et sacrifiera ses aspirations à une identité holistique sur l'autel du reniement du soi et de l'humiliation de l'inférieure.

5. Femmes en rupture de couple

Dans ce sous chapitre, nous tenterons de répondre à la question de savoir de quelles manières sont articulées les ambivalences présentes dans la vie des femmes adultes décrites dans l'œuvre de Susini. Les romans étudiés seront : *Un pas d'homme* (1957), *Les yeux fermés* (1964) et *C'était cela notre amour* (1970).

L'arrière-plan sociétal sur lequel est brossée l'image de ces femmes est constitué par la société corse et française du vingtième siècle. Le vingtième siècle est considéré par certains comme celui de l'émancipation de la moitié de l'humanité dans les sociétés occidentales et cette évolution s'est faite à un rythme de plus en plus accéléré. Si au début du siècle le processus fut frappé d'une certaine lenteur par rapport à l'évolution des rôles, la deuxième moitié du siècle a été marquée par de nombreuses conquêtes quant à l'investissement féminin dans le domaine masculin. Le grand chambardement dans les relations entre femmes et hommes a contraint aussi bien ceux-ci que celles-là à se redéfinir. Si une négociation explicite des rôles de l'homme demeure inexistante chez Susini, la fiction dont l'arrière-plan référentiel se situe dans la deuxième moitié du vingtième siècle, met nettement en état les enjeux – combats et sacrifices – auxquels ont recours les femmes dans leur quête pour une plus grande liberté de choix et d'action, sans pour autant que les héroïnes aient recours à des interrogations concernant leur rôle de femme ou une plus grande ouverture sur le monde

par le biais d'une activité professionnelle, guère décrite chez Susini. Chez elle, cette mise en question est exécutée au moyen d'une perspective existentielle sur l'être-au-monde de l'individu.

S'il est vrai que les conditions sociales extérieures concourent à faciliter la vie des femmes et que les héroïnes ne passent pas leur temps à nettoyer, à astiquer ni même à s'occuper de leur famille, comment Marie Susini envisage-t-elle les représentations des femmes par rapport à la vie de couple ? La réponse semble suggérer que le couple constitue un terrain de conflits, recherché par les femmes mais dont elles doivent en même temps se détacher. Il est le lieu où se joue de nombreuses facettes de l'ambivalence qui habite la femme : le comble de ses aspirations et le pire des enfermements intellectuels, le couple la piège tout en l'incitant à s'enfuir vers une liberté – parfois chèrement payée. Que se joue-t-il donc véritablement au sein du couple ?

5.1. Les enjeux du couple

Le couple offre une interface indéterminée privilégiée à Marie Susini, car s'il est un lieu où les données sont fuyantes, c'est dans les rapports entre deux individus dotés, chacun de son côté, d'incertitudes et d'hésitations, de sautes d'humeur et d'actions inexplicables, voire illogiques. Les êtres sont écartelés entre des principes, des désirs et des aspirations antagonistes. Dans la fusion sentimentale que constitue le couple, les contradictions s'éliminent, se neutralisent ou bien elles se renforcent en renvoyant, dans le pire des cas, les conjoints dans le chaos de la confusion. Le couple peut être à la fois la scène où toute la palette des sentiments consolidant et soutenant les individus se manifeste dans une ambiance d'amour, mais aussi l'écran sur lequel se projettent les plus banales scènes de ménage.

L'écriture de Marie Susini s'empare de la question de la liberté de la femme et de ce qu'elle fera de cette liberté nouvellement requise dans la mesure où elle met en évidence la crise des états de femme dans ce que Heinich appelle « une triple mobilité : identitaire, géographique et amoureuse »[308]. Elle ne met pas en scène la difficulté de la femme à tomber amoureuse, du moins pas en ce qui concerne les adolescentes, et chez les femmes adultes, l'amour initial est accompagné en sourdine par le doute,

[308] Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 81.

mais une fois amoureuse, la femme ne sait pas trop quoi faire de cet amour et comment se comporter au sein de celui-ci.

Susini nous brosse l'image d'une divorcée – passée, actuelle ou future – vue de l'intérieur, à travers le désarroi qu'elle ressent en s'alignant sur la deuxième moitié de l'assertion de Comte-Sponville : « Le bonheur est le but, non le chemin. Surtout : le bonheur n'est pas la norme »[309]. Chez Susini, nous rencontrons notamment des individus en chemin, non encore arrivés au but, car généralement Susini met en scène des histoires de couple au moment où celui-ci est en état de dissolution, mais pas nécessairement encore tout à fait dissout. Le couple de la femme adulte n'existe donc que sur le point de l'annulation ou comme révolu. La constance du couple est un phénomène relativement inconnu, à l'instar d'un amour durable entre homme et femme[310]. Lors des derniers moments du tourment, de l'agonie parfois, l'héroïne est tiraillée, consciemment ou inconsciemment, par des pôles affectifs contraires. Il s'agit, entre autres, d'hésitations entre le connu et l'inconnu, entre la solidité et la fragilité de l'être ou encore entre le présent et le passé. Or, ces pôles ne s'opposent pas diamétralement dans une grille bien quadrillée, mais s'égaillent dans l'illimité du spectre sentimental et font en sorte que ces femmes deviennent, à travers le prisme de leurs sentiments, les spectatrices de la réalité, déformée par l'optique de leurs relations difficiles. Le texte trace les chassés-croisés de la quête des réponses à des interrogations confusément formulées, soit par l'héroïne, soit par la narratrice et parfois encore, elles sont à déceler par le lecteur. Les sentiments sous-tendant la dynamique du couple l'amenant à l'éclatement final s'inscrivent largement dans l'espace transitionnel régissant l'ambivalence.

Dans l'univers susinien, il n'existe pas d'amies qui partageraient entre elles des confidences, l'amitié n'existe que comme sentiment entre femme et homme et constitue un des rapports les plus sublimés parmi les thèmes exploités dans son œuvre. Étant donné que la femme n'a pas de confident ou confidente, elle est livrée à une réflexion solitaire et à un univers où ses rapports à l'homme prennent une ampleur parfois démesurée. Le lien unissant la femme et l'homme dans l'œuvre de Susini est l'amour – sous plusieurs facettes. Pour aimer, il faut un objet et cet objet définit finalement la nature de l'amour. Il y a l'amour naissant, l'amour folie, l'amour

[309] *L'Amour, la solitude*, *op.cit.*, p. 16.

[310] Exception faite de l'image solennelle peinte des parents de Vanina dans *Plein soleil*.

incommensurable, l'amitié amoureuse, l'amour indifférent, l'amour s'étiolant, l'amour fané. D'un point de vue psychologique, l'amour contient un certain mouvement d'idéalisation identifiant : l'amoureux est à la recherche d'un autre qui lui renvoie l'image de l'idéal du soi et représente l'objet d'identification de l'être amoureux, sans être ni un objet de besoin ni de désir. Une perspective philosophique, d'autre part, met en relief l'amour et la solitude. Ainsi, Comte-Sponville n'oppose pas l'amour et la solitude, mais les rapproche :

> L'amour n'est pas le contraire de la solitude : c'est la solitude partagée, habitée, illuminée – et assombrie parfois – par la solitude de l'autre. L'amour est solitude, toujours, non que toute solitude soit aimante, tant s'en faut, mais parce que tout amour est solitaire. Personne ne peut aimer à notre place, ni en nous, ni comme nous. Ce désert, autour de soi ou de l'objet aimé, c'est l'amour même.[311]

Pour lui, la solitude n'est pas le refus de l'autre, mais le fait de l'accepter comme autre : c'est en ceci que l'amour est solitude. Or, les pré-requis dans l'amour face à ceux imposés par la vie en société ne sont pas toujours facilement conciliables.

Les femmes vivant en couple mises en scène par Susini s'exposent, pour la majeure partie d'entre elles, aux mêmes défis rencontrés par beaucoup de femmes impliquées dans des relations de couple modernes, c'est-à-dire comment, par exemple, réconcilier les rôles relatifs aux différents âges de la féminité : d'un côté, il y a l'épanouissement grâce à l'accès à la formation ; de l'autre, les crises inhérentes au passage de l'état de jeune fille à l'état de femme et celui d'épouse ou de compagne, les défis de la maternité et l'épreuve de l'achèvement graduel de l'amour. La femme émancipée est loin d'être une fée du logis, une femme d'intérieur renouant toujours et encore avec une féminité traditionnelle confinée à la sphère privée – à l'instar des modèles dont certaines femmes mises en texte dans la trilogie corse tentent de se libérer – mais une reine audacieuse de l'espace public qui ne craint pas d'affronter les duretés de la vie qui, d'ailleurs, ne l'épargnent pas. Or, au sein d'un couple, les aspirations de la femme vers une individualité affirmée s'effrite au détriment d'un rôle féminin plus traditionnel, esclave non pas du

[311] André Comte-Sponville, *L'amour, la solitude*, *op, cit.*, p. 34.

point de vue social des tâches ménagères, mais plutôt sous le poids de l'historicité d'une certaine image de femme auto-imposée. Et à l'instar de beaucoup de femmes de la vie réelle, les femmes vivant en couple dans la fiction susinienne sont confrontées à la rupture.

5.1.1. Positionnements vacillants

Le roman de rupture par excellence dans la production de Susini est *Un pas d'homme*, qui met en scène les derniers moments d'agonie du couple de Manuela et Serge. Un extrait du roman a été publié sous l'intitulé « Solitude de Rome », dans la revue « Preuves », en mai 1957[312]. Susini ne se ménage pas, en puisant dans l'expérience de sa propre séparation d'avec Jean Daniel, survenue dans la même année que la parution du livre (1957), pour nourrir le sous-texte du roman[313].

La structure de la narration dans le roman s'appuie sur les trois paramètres de la tragédie classique, c'est-à-dire l'unité de temps, de lieu et d'action. L'histoire s'écoule en une heure environ, les protagonistes ne quittent pas le salon de leur appartement et la seule action qui mobilise les énergies est la rupture qui est en train de se réaliser. L'histoire est véhiculée par un narrateur omniscient à la troisième personne. Rien n'est dit sur le narrateur, qui n'intervient pas directement pour désigner les personnages, mais laisse plutôt le récit se dérouler devant le lecteur. La voix du narrateur et celle de Manuela s'imbriquent, lui ôtant l'objectivité lorsque sont analysés les pensées et les états d'âme de Serge faisant de la conscience de Manuela le point de focalisation à travers lequel sont véhiculés les angles et les perspectives du récit. Le dialogue est parcimonieux et les propos sont essentiellement rapportés indirectement par la description des réactions que les paroles de l'un suscitent chez l'autre.

Manuela est une ancienne étudiante en philosophie à la Sorbonne, taciturne, perspicace et doté d'un esprit pénétrant en ce qui concerne l'analyse rationnelle des phénomènes et des sentiments. Si elle est sereine et

---

[312] No. 75, p. 32-35.

[313] Ghislaine Fratani, la nièce de Marie Susini, nous a confirmé lors d'un entretien personnel en août 2004 que le roman retracerait en effet la séparation d'avec Jean Daniel que Susini a traversée en 1957, l'année même de la fin de leur histoire commune. Ceci dit, le roman est de toute évidence de la fiction et ne peut ni ne doit être lu comme un documentaire.

placide en apparence, son existence est toutefois minée par la peur, l'angoisse et l'incertitude et elle se pense « dupe » (PH, 22) dans sa relation avec Serge. Étudiante, elle aime les sorties entre copains qui prisent sa beauté et son sérieux, et qui, en elle, retrouvent « un mélange de chaleur et d'austérité, de raideur et de raffinement, cette violence sans cesse retenue » (PH, pp. 34-35). La surface placide camoufle néanmoins une femme victime de ses émotions violentes plutôt qu'une femme calme et raisonnable. Manuela est très consciente des contradictions qui la tiraillent et qui minent son agir :

> Elle se tenait souvent des propos sur l'intelligence, mais elle suivait toujours la même pente raide et néfaste, elle fonçait droit devant elle sans rien voir, sans entendre, elle prenait des raccourcis pour tomber plus vite dans le vide, elle fonçait au-devant du danger, imprudente, sauvage, pour venir, de toutes ses forces, de toute sa violence, se briser contre un mur de vent. (PH, 29)

Faisant preuve d'une clairvoyance infaillible, Manuela met son comportement en rapport avec les conséquences qu'il entraînera et tout en sachant que ses actions n'aboutiront pas à l'issue idéale – une certaine entente, harmonie et un apaisement de l'esprit – elle se précipite sans considération vers l'inconnu et le drame, l'issue recherchée plus ou moins consciemment. Prise dans la contradiction de sa personnalité, « une violence passionnée à être ainsi et l'impuissance totale à ne pouvoir être autrement » (PH, 29), Manuela, comme la plupart des personnages dans le monde susinien, pense être prédestinée à un sort arrêté par les forces divines contre lequel il est vain de se débattre : « […] on ne devient que ce que l'on pouvait être » (PH, 122). Ainsi Manuela possède une foi « indéracinable à penser que ce qui devait être serait, ne pouvait pas ne pas être, la poussant à agir dans son sens, avec cette obstination nettement fermée et aveugle qu'ont les mules. Et de peur de mourir, elle n'en finissait de mourir » (PH, pp. 29-30). Elle vacille continûment entre l'irréparable et le miracle :

> Il lui arrivait cependant quelque fois d'attendre, de guetter l'irrémédiable, avec ce même espoir ardent qu'elle éprouvait à attendre l'été, cette même violence qu'elle mettait dans la recherche de ce qu'elle pensait être vrai, cette même rage impuissante qu'elle aurait eue si elle avait attendu un

> miracle. Pour ne plus flotter à jamais entre le doute absolu et la certitude absolue, basculant sans cesse entre la souffrance qui déforme le visage et l'espérance qui dénoue, sans jamais être tout à fait sûre cependant d'avoir pour de bon l'une ou l'autre, semblable ainsi à une bale de ping-pong, bondissant de l'une à l'autre et rebondissant au-dessus du vide, se sentant exactement mouvement continue, angoissant de l'une à l'autre, en suspens au-dessus du vide. (NA, 50-51)

La crainte fait advenir la chose appréhendée : par crainte de la rupture du couple et de la perte de son mari, elle provoque exactement cela : une aggravation de la mésentente qui mène finalement à la séparation dont les caractéristiques s'inscrivent dans la définition de l'ambivalence – elle est simultanément présence et absence :

> Peut-être était-ce en elle, la certitude fugitive et cependant profonde de ce qui va arriver avant que ce ne soit déjà là et que rien encore n'en ait trahi la présence ; l'intuition aveugle, infaillible de ce qui est avant d'en avoir connaissance, alors même qu'elle ne peut s'appuyer sur rien, sinon précisément sur l'angoisse qui l'a fait naître. (PH, 10)

Tout est simultanément certitude et incertitude, à commencer par la mise en question de l'existence elle-même du sentiment prévalant dans la scène : *peut-être était-ce en elle*. Ce qui s'ensuit n'est donc qu'hypothétique, décrit dans un flottement de pensée où le flou est ce qu'il y a de plus sûr : la connaissance de la séparation est évasive et solide dans une temporalité prise entre le futur et le présent, le tout porté par une intuition, sentiment imprécis de ce qui n'est pas vérifiable ni encore existant, qui à son tour est *aveugle*, c'est-à-dire trouble le jugement et le raisonnement, et pourtant *infaillible*, c'est-à-dire qu'elle produit un effet certain ou des conséquences certaines. C'est une intuition qui précède le savoir, ne permettant à Manuela que de se fier au symptôme plutôt qu'à une réelle connaissance.

Face à elle, il y a Serge qui, de son côté, est un homme aussi bien ambivalent : « [il] se sentait lié à ce regard de condamné [de Manuela] qui attend la sentence, à la fois lié et voulant s'en défaire à tout prix » (PH, 16), que capricieux, insensible, dont le vrai caractère est élusif, insaisissable : « Serge n'était jamais totalement absent, [..] il se dérobait aussi vite qu'il se

montrait, la fuyant, se fuyant, aimant toujours à paraître celui qu'il aurait voulu être et n'étant jamais celui qu'il disait être » (PH, 107).

L'image de Serge qui est transmise au lecteur est celle d'un homme qui tourmente Manuela sur le plan sentimental et affectif afin d'imposer son autorité. Il inflige des blessures et des souffrances à Manuela pour s'octroyer le sentiment d'être puissant : il a entre ses mains le pouvoir de décerner le bonheur à une autre personne, un bonheur qu'il peut aussi, à tout moment, lui retirer – un pouvoir dont il se sert. C'est un homme tiraillé par la colère et la douleur, cruel même, qui se complaît dans son omnipotence :

> D'un mot, il pouvait la faire et la défaire, lui donner des joies de soleil ou la rejeter dans la nuit ; il pesait sur sa vie à la façon d'un couvercle qui peut libérer ou maintenir captif, priver d'air et de lumière, et que parfois on oublie. Ce n'était pas qu'il tînt à la faire souffrir, il avait une certaine répugnance pour la souffrance, tant la sienne que celle des autres, mais c'était toujours en lui le même malaise et aussi la même ivresse pure et fascinante de la précipiter dans le vide et de pouvoir faire remonter à la surface de cet être limité et sauvage les couleurs de la vie comme sur un feu qu'on attise. (PH, 16)

Manuela ne reste pas aveugle au fait que la colère de Serge – buté, hostile – n'est autre chose qu'une colère tournée contre lui-même, qu'il a un duel à mener contre ses propres démons, « ça se passait entre lui et lui » (PH, 19). Elle comprend également que Serge est incapable de s'adonner à une introspection. Très précise dans son analyse de leur couple, elle est consciente de ne pas être responsable des troubles caractériels de son mari. Elle demeure pourtant sans défense face à ses manipulations ; même si « elle n'avait rien à y voir en somme, elle fonçait tête baissée dans cette impasse […] avec une si parfaite naïveté, avec une si fraîche ignorance, une si sûre régularité, que, depuis longtemps, la colère de Serge était devenue un jeu » (PH, 22). Car, comme elle l'a constaté des années auparavant à son ami Jérôme : « Il y a ce que je sais et puis il y a ce que je crois, ce que je sens. Et ça ne va pas toujours ensemble » (PH, 66-67), ce n'est pas la raison qui régit nos actes, mais nos émotions qui constituent le noyau de notre être : « on agit d'après ce qu'on est » (*PH*, 67). Être se résume ainsi chez Susini à une succession d'états d'âme plutôt qu'à des raisonnements fondés, car même en

possédant l'intelligence d'un état de faits, les émotions peuvent bien conduire les actions de l'individu dans un sens contraire à ses raisonnements.

5.1.2. Une dynamique interrelationnelle génératrice d'ambivalence

La dynamique interrelationnelle entre Manuela et Serge est frappée d'ambivalence : « Il y avait entre eux un accord ténu, subtil et étrangement fort à la fois » (PH, 132). Sachant que le vide et la solitude sont préférables à la vie avec Serge, Manuela pense que vivre avec lui est aussi périlleux que marcher sur un tapis roulant : « on croit aller en avant alors qu'on va brutalement en arrière et que le temps lui-même se dérobe » (PH, 46). Si jamais elle parvient à avoir de la clarté dans leur couple, Serge agit en sorte que ces certitudes se volatilisent le lendemain, et elle « perd pied » et se sent « attirée par en dessous, comme dans les sables mouvants » (PH, 47). Avec Serge, Manuela avance « à tâtons », (PH, 60) dans une vie « où il n'y avait jamais eu d'abri, de soutien, de repos » (PH, 60). La certitude pour elle se love dans le pire, où elle trouve sa sécurité.

Manuela et Serge semblent ne pas partager de terrain d'entente dans leur couple. Manuela n'y trouve pas l'équilibre qu'elle recherche tandis que Serge maintient délibérément le flou et l'incertitude entre eux. Plongés dans des conflits et déchirés par des contradictions, Manuela et Serge se livrent à une configuration marquée d'approches et de reculs :

> Oui, elle se disait bien que le vide et la solitude étaient parfois préférables à cette vie avec Serge, elle se le disait, mais elle sentait aussi qu'elle ne pourrait jamais se détacher de lui, liée qu'elle était par cette constante recherche de l'autre qui semblait ne devoir jamais finir, car Serge reculait à mesure qu'elle aurait voulu se perdre en lui ; elle savait bien que plus il reculait, plus elle se sentait seule et plus elle allait vers lui, et que plus elle allait vers lui, plus il reculait et plus elle se sentait seule. (PH, 49)

La distance entre les protagonistes demeure inconstante, mais elle est toutefois toujours présente. Manuela ne se résigne pas à ce que tout ne soit pas net entre eux : « Accepter ce que Serge appelait [..] les zones d'ombre, c'était pour elle se résigner à vivre dans un monde étranger. […] Elle préférait la souffrance pure et nue au vertige que donne l'obscurité du danger » (PH, 106). Catégorique et intransigeante, « forte et faible » (PH,

108) Manuela est scindée entre la recherche d'un idéal absolu et les affres du doute :

> Manuela disait toujours : Tout ou rien, et pour elle c'était là non pas une formule, mais une façon de vivre. Le résultat avait toujours été piteux, c'est certain, et cependant cette passion à être tout de peur d'être réduite à n'être rien, cet acharnement à ne vouloir rien si elle n'avait pas tout, le refus des arrangements, la fierté, cette constante difficulté trouvait en lui la même rage contre ce qu'il appelait sa droiture meurtrière ou sa désespérante âpreté, mais aussi une résonance intime, précieuse, comme le charme d'une nostalgie dans un coin obscur d'où il avait été sans forces pour les arracher. (PH, 93)

Dans le récit, Serge est décrit par la narratrice d'une façon ouvertement ambivalente. Manuela n'évoque pas davantage cette notion, même si la caractérisation de son conjoint ressemble étroitement à la définition même de la notion d'ambivalence :

> Avec Serge ce n'était jamais ni l'un ni l'autre, mais l'un et l'autre à la fois, c'était surtout le passage de l'un à l'autre ; au lieu de cette vérité toujours promise, il distillait le doute et elle était chaque fois prise au piège des mots, comme dans un filet, l'esprit battant la campagne, passant d'une souffrance qui pouvait ne pas avoir de causes à un brusque espoir jaillissant soudain et peut-être sans fondement. Vie en suspens ainsi que dans une ville où, chaque jour, quelqu'un se serait ingénié à changer le nom des rues, aurait eu la cruauté d'en bousculer le plan. (PH, 106-107)

Un des différends les plus accusés entre les personnages est leur conception de la notion de fidélité. « C'est affreux, tu me resteras fidèle jusqu'à ta mort ? », l'interroge Serge. Alors qu'il souligne davantage l'aspect sexuel de la notion, Manuela considère le dévouement au premier chef comme un questionnement identitaire : « cette fidélité était pourtant moins une fidélité à Serge qu'à elle-même » (PH, 94). Chez Manuela, la notion de fidélité est teintée de clivage. Elle est scindée entre la loyauté et la fidélité, car son mari incarne pour elle l'essence de la vie. Une dissolution du couple est inconcevable, car l'union matrimoniale représente pour elle l'absolu irrévocable. Or, sous les apparences du dialogue entre les protagonistes, le lecteur décèle les incongruités de Manuela, dont l'intellect est en constant

dialogue – et en contradiction – avec ses émotions et qui progressivement s'écarte de la fidélité envers elle-même comme envers ses valeurs. Elle semble surtout nourrir un attachement à la notion de fidélité, tout en se sacrifiant. Sa fidélité envers le couple n'est pas davantage sans fêlures, car elle envisage avec une relative aisance la possibilité de prendre un amant.

> C'est ce qu'il aurait fallu faire pour être intelligente : prendre un amant. Serge aurait tenu à elle parce qu'il n'était vraiment attaché qu'à ce qui lui échappait, il ne donnait une valeur durable et comme d'éternité qu'à ce qu'il pouvait perdre. Et il ne voulait rien perdre. (PH, 97)

Elle considère l'option d'une relation extraconjugale non pas dans la perspective de se trouver un refuge, ni pour « tomber dans le vide » (*PH*, 95), mais dans l'optique d'acquérir une « valeur durable et d'éternité » aux yeux de son mari. Manuela conçoit une aventure comme une expérimentation : y a-t-il un salut possible en dehors de sa vie avec Serge et « à la portée d'une bonne volonté ? » (PH, 96). Ainsi, son infidélité s'inscrirait, par un soubresaut illogique, dans la logique de la fidélité envers son compagnon. Or, Manuela se fixe un objectif inatteignable, vu le caractère inconstant de son mari. Au moment où elle devient ce qu'elle pense qu'il voudrait qu'elle soit, il languit déjà après autre chose. Manuela restera, malgré ses efforts incessants, incapable de river dans le présent les désirs de Serge, passés ou encore en suspens.

Finalement, Manuela se rend compte de ce qui peut être la clé de la réussite et de la survie de leur couple : son succès est dans l'adoption du comportement fugitif analogue à celui de son mari : « Tu me restes attachée ? demanda-t-il doucement. Si elle avait le voulu retenir, il lui aurait suffi de répondre : non » (PH, 93-94).

L'ultime blessure dans la conduite de Serge envers Manuela semble pourtant résider dans sa manière de l'humilier, parfois même en public. Lors d'une soirée, il parle d'une façon « si adroitement maladroite » (Ph, 53) qu'il fait planer le doute sur elle, alors que du point de vue de Manuela, c'est lui le coupable. Les deux connaissent la vérité, mais ayant mis le caractère de Manuela sous un jour défavorable, Serge s'ingénie à détourner la conversation sans laisser à la jeune femme la possibilité de se défendre ni de s'expliquer. Les deux savent également que, dans cette situation, elle a honte de lui. Elle contient sa rage, alors que lui, confronté, se met en colère, puis

détourne encore une fois la conversation vers des sujets plus anodins. Ainsi, Manuela a l'impression qu'avec lui la sympathie se double toujours de honte, de pitié et de désespoir, sans qu'elle soit capable de désigner cette chose évidente qui constitue le noyau de leur mésentente, et qui se dérobe à tout effort de rationalisation. Manuela évoque cet événement comme crucial en ce qui concerne le départ de Serge : « [...] pour cela même qu'il avait fait ce soir-là et parce qu'il n'avait pas voulu le reconnaître, il ne pouvait plus désormais ne pas partir » (PH, 57) alors que cette humiliation la laisse, elle, encore « davantage impuissante à briser cette entrave qui venait de se resserrer » (PH, 57). Et pourtant, quelques pages plus loin, cette certitude s'effrite comme si elle ne se souvenait plus des raisons évoquées ici.

Les figures féminines brossées par Susini sont, comme nous l'avons déjà constaté plus haut, souvent des êtres solitaires. Manuela n'est pas une exception. Dans *Un pas d'homme*, la solitude se jauge en relation avec le couple et se fait sentir d'autant plus âprement qu'elle se heurte à la présence physique de l'autre. Pour Manuela, il est paradoxalement plus aisé de penser que le refuge et la sécurité sont à trouver chez un inconnu que chez l'homme familier qui représente l'insécurité. Elle en a l'expérience un jour dans le quartier du Trastevere où elle rencontre par hasard un sicilien. Ressentant une certaine tendresse dans son être, elle se blottit un instant dans ses bras, dans un espoir déconcertant d'être pour un moment arrachée à sa propre histoire. Ce qui rapproche ces deux individus est le fait qu'ils sont plongés dans la *même* solitude, une solitude que Manuela reconnaît, alors que l'homme lui demeure totalement étranger. Dans la mesure où la solitude en couple n'est pas la même, partagée par les deux conjoints, Manuela est, face à Serge, seule dans sa solitude, ce qui rend sa tristesse encore plus profonde. L'idée de partage et de reconnaissance des sentiments chez l'autre occupe le premier plan dans le roman : que les conjoints semblent pour le spectateur externe, pour le lecteur, partager les mêmes valeurs n'a aucune importance si les valeurs fondamentales ne s'accordent pas.

5.1.3. Une appartenance désancrée dans le relationnel

A travers les personnages de Manuela et de Serge, Susini brosse pour le lecteur l'image de l'éclatement d'un couple qui, en vérité, s'est mis en œuvre dès les premiers instants de leur rencontre. Manuela incarne l'attachement inconditionnel de la femme au désir de maintenir l'unicité du couple au

détriment de son épanouissement personnel. A travers le personnage de Manuela, Susini met en scène une femme qui est dans l'incapacité apprise de s'extraire de la domination conjugale. Manuela s'impose l'interdiction d'exprimer ses colères et l'oubli de soi au profit de son mari et de son couple est la caractéristique de sa vie. La non affirmation de ses désirs et de ses besoins la transforme en une victime que l'homme devrait, pense-t-elle, savoir secourir et protéger. Or, avec Serge, elle se heurte infailliblement à la déception et à la désillusion ; il ne la sauve pas, mais l'enfonce au contraire davantage dans l'insécurité et dans la peur. Serge, conscient de l'exigence de protection de Manuela la détourne contre elle : « [..] il lui en voulait d'avoir besoin de lui pour respirer, il lui en voulait de ne pouvoir trouver en lui-même ni assez de force, ni assez d'amitié, ni assez de confiance pour la sauver » (PH, 133). Chacun est confiné dans l'incapacité de fournir la force régénératrice à l'autre et faute de revitalisation réciproque des sentiments chacun demeure dépourvu de l'amour de l'autre. Serge ne se tient pas seulement à une certaine parcimonie des sentiments, mais va encore au-delà : « Il était devenu comme avare de tout ce dont elle aurait pu tirer une petite joie. Avare comme d'un trésor, d'un geste, d'un mot tendre, de sa présence, d'une sortie, et le jour où il s'était aperçu qu'elle aimait à laver ses chemises, il en avait chargé la domestique » (PH, 133-134).

Selon une des définitions qu'offre Kristeva de l'amour, il serait « cette unification de l'idéal identificatoire et de l'objet du désir »[314]. Le lecteur mesure la véritable ampleur de l'échec des possibilités identificatoires de Manuela avec l'objet de son amour et à quel degré elle se laisse prendre dans les rets du jeu de Serge. La ruse supplante le naturel et la spontanéité dans leurs actes et leurs raisonnements. Manuela demeure victime du jeu alors que Serge, qui a « usé et abusé » (PH, 133) de son pouvoir, s'en lasse de part en part. La soumission de Manuela finit par le désintéresser et le détourner d'elle. L'honnêteté de Manuela ne lui oppose pas la résistance qu'il désire ; il aurait besoin davantage d'exigence de sa part. Il désire être provoqué à la reconquête de l'autre et est à la recherche de l'inconstant et du mystère dans sa partenaire, alors que les intentions de Manuela sont transparentes. De part en part, Manuela n'arrive plus à maintenir une image de Serge comme un autre idéal lui renvoyant sa propre image d'amoureuse. La fusion entre eux n'y est plus, l'indistinction entre eux n'est plus d'actualité pour elle.

[314] Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1994, p. 46.

La préoccupation de Susini est l'univers intellectuel et non domestique de ses protagonistes féminins ; elle s'occupe peu des femmes effectuant des activités quotidiennes, sociales ou personnelles. Les femmes ne prêtent aucune attention à leur physique, dont les détails – couleur des yeux, des cheveux – sont décrits avec une économie extrême. La conformité au code social imposée à la femme telle qu'elle la conçoit elle-même, s'assure par le biais du regard communautaire, prioritairement féminin, de ses activités hors du foyer. A l'opposé de ses ouvrages antérieurs, *Un pas d'homme* ne met à aucun moment en scène Manuela en tant qu'objet sexué jugé par un observateur externe. Ce couple n'est pas l'espace où se jouent explicitement les enjeux de la féminité ; les contraintes du vêtement et de la bonne tenue selon une certaine conception du bon art de vivre féminin. En revanche, le rapport entre Manuela et Serge est bien l'écran sur lequel se projette en creux l'intériorisation inconsciente par Manuela des principes fondamentaux, inséparablement corporelle et morale, de l'apprentissage tacite de la discipline de la morale féminine et de la naturalisation d'une certaine éthique attribuée par inculcation et socialisation aux femmes.

L'histoire de Manuela et de Serge n'est pas celle d'une lente construction de la prise de conscience de la part de l'un ou de l'autre protagoniste du déroulement des événements. « Ce n'est pas le bonheur que tu quittes », déclare Serge (PH, 117), « Je t'ai fait souffrir » (PH, 125), avoue-t-il, alors que la raison de Manuela lui montre que leur manière de vivre est « stupide » (PH, 29), demeurant toutefois étonné que « Ce bloc de marbre fût resté sans fêlures, malgré les coups » (PH, 33). Et Manuela, en vérité, accepte tout ; les blessures et les humiliations, sachant néanmoins ce qu'il faudrait faire, « ne s'y résignant pas, ne le pouvant pas » (PH, 109). Les deux personnages n'agissent donc pas inconsciemment mais en toute conscience, ce qui rend l'ambivalence de leurs actes encore plus tangible. La décision de l'homme de s'effacer est annoncée dès la première page. Il s'agit plutôt d'un compte à rebours introspectif de la part de Manuela où elle distancie progressivement son moi actuel du couple, celui dont l'amour se nourrit de l'humiliation et qui est prêt à un dépassement des lois éthiques qu'elle a respectées, de celui qui témoignait dans le passé d'une certaine fidélité à des valeurs morales dont elle était partisane. Si le début de l'histoire est une focalisation serrée du nœud complexe de la relation, la suite de l'histoire déploie progressivement un plus grand espace à Manuela dans le vif de son

être, à travers la remémoration de sa vie d'avant le mariage. L'histoire débute par la dernière étape de la déconstruction de l'identité de Manuela en tant que l'autre partenaire d'un couple, alors que s'effectue au fil du récit, en remontant vers le passé, la construction de l'identité de Manuela, celle que l'achèvement du couple lui permettra de retrouver, même si cette identité est fragile et que l'avenir se compare au vide. Les fils de l'évolution identitaire et de l'intrigue s'enchevêtrent dans l'écoulement de l'espace fictionnel : le lecteur est pris dans le chassé-croisé de l'achèvement du couple et de l'avènement d'une femme non pas en devenir, mais dans la reconquête de son identité par le biais de son être-au-monde passé.

Ce n'est pas Manuela seule qui nous apprend ce que doit être l'éthique de la vie, car son caractère ne présente pas les vertus de la constance, mais rompt avec le logicisme. A la surprise du lecteur, après avoir longuement suivi les délibérations de Manuela, c'est l'aveu de Serge qui nous le livre implicitement. Tout au long du récit, il réitère avec insistance sa volonté de révéler ses raisons de la quitter à Manuela qui à son propre étonnement, tout comme à celui de Serge, s'obstine avec calme et dignité dans son refus de lui accorder le droit de s'expliquer, car elle ne tient pas à articuler la cause finale de la rupture : « La raison, quelle qu'elle fût et qu'il cachait, il ne fallait pas chercher à la connaître. Elle ne la saurait jamais » (PH, 37).

Or, à la fin de l'histoire, Serge ne peut se contenir et se confie : « Avec tes yeux qui ne savent pas mentir, avec cette espèce de droiture que tu portes en avant comme une bannière, d'un air dégagé. C'était comme une constante provocation, et il faut me comprendre, j'avais toujours envie de te mentir » (*PH*, 109). C'est autour de la question de vérité que se creuse l'écart de l'incompatibilité des deux personnages. L'aveu est finalement une délivrance que Manuela accepte avec empathie. Néanmoins, par rétrospection, le lecteur peut jauger l'image que véhicule Serge de Manuela avec ce qu'il sait d'elle : la droiture que met en avant Serge est davantage une expression faciale qu'une manière d'être chez Manuela : tout au long du récit l'ambivalence de Manuela – ainsi que celle de Serge – a été mise en scène. Manuela a été en tout point malléable selon les caprices et les sautes d'humeur de Serge : en quoi a donc consisté cette droiture dont parle Serge, sinon davantage en un mode d'écriture employé par Susini pour mener à bout le thème de l'inévitabilité de la rupture ? Pour nous, la droiture

dont il parle se lit davantage comme le croisement de niveaux narratifs et dans leur transgression que comme un trait de caractère imputable à Manuela.

Dans le monde fictionnel de Marie Susini, l'existence de la femme est éminemment relationnelle, et simultanément, cette existence relationnelle est ce qui la réduit à une chose, le néant. Serge est celui qui donne un sens à la vie de Manuela et avec son départ, s'échappe l'existence de cette dernière : « [L]e malheur et le bonheur, ce qu'il disait et ce qu'il ne disait pas, ce qu'il faisait et ce qu'il ne faisait pas, tout cela n'avait pas d'importance. L'essentiel était qu'il fût là » (PH, 117), car tous les matins lorsqu'il quitte l'appartement Manuela le regarde descendre l'escalier « et la vie s'échappait avec lui » (PH, 11). Manuela se l'avoue dès l'entame : dès lors que Serge allait partir, elle non plus n'avait pas de sens. Il allait la quitter, disparaître de sa vie, elle perdrait sa référence » (PH, 27).

Les exigences de Manuela paraissent pourtant pour le moins raisonnables : elle désire non pas tout simplement une vie de couple, mais la vie tout court avec la possibilité de s'inscrire dans un couple, ce à quoi elle n'accède pas. Tout au contraire: « Ce n'est pas possible que tu me donnes la mort, alors que tu aurais dû me donner la vie » (PH, 105), pense-t-elle. Si Manuela reproche à son mari de se soustraire à ses devoirs de conjoint, elle n'en demeure pas pour autant moins lucide quant à ses propres défaillances. Elle se rend compte que, comme l'a démontré Pierre Bourdieu[315], la domination de l'homme ne trouve ses conditions de possibilité que dans les dispositions préalablement inculquées chez la femme. Si elle n'était pas prédisposée à accepter les blessures infligées par Serge, il ne s'adonnerait pas à l'humilier. Par ailleurs, Manuela et Serge semblent respectivement confinés dans une conception rigide des rôles de la femme et de l'homme : Serge a une activité sociale qui le fait s'absenter régulièrement, alors que Manuela passe ses journées à tenter de distinguer les sons venus du palier, dans l'espoir d'entendre les pas de son mari. Cette inertie physique est portée à son paroxysme dans le récit du roman où Manuela demeure assise dans le même fauteuil durant toute l'histoire. Cet immobilisme contraste aussi vivement avec ses activités physiques déployées avant leur union ; les fêtes, les promenades dans le Quartier Latin, caractéristiques de ses années estudiantines, ou encore les déplacements remémorés ou anticipés vers

[315] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 44.

d'autres contrées ; digressions temporelles et spatiales entourées d'un halo libératoire.

5.1.4. L'amour entre idéalisation et déréalisation

Tout descriptif de la passion initiale comme de l'amour conjugal fait défaut dans le texte. A la fin du roman, le lecteur apprend tout simplement que Manuela et Serge se sont connus un dimanche « semblable à celui-ci, aussi calme. Et déjà, déjà il contenait la peur, la peur que ne vînt le détachement, la solitude avant que rien ne les ait annoncés, avant d'être prête à les recevoir » (*PH*, 146). Dès l'entame, la menace que l'amour s'achève plane sur le couple. L'idée de la rupture irrémédiable est, par ailleurs, récurrente dans le récit : « C'était condamné depuis toujours. Depuis ce soir lointain où elle savait qu'il partirait. Depuis toujours. C'était fini avant même que de commencer, en somme » (PH, 59). Les clivages et les contradictions dans le couple de Manuela et Serge se produisent non seulement entre eux, mais comme nous l'avons vu, à l'intérieur des personnages. Manuela est portée par le désir de l'amour absolu, se contentant toutefois d'une relation où les deux consciences ne se rapprochent pas, nourrissant simultanément un espoir de pouvoir « se couler hors de cette vie avec Serge » (PH, 103). Serge, de son côté, fait preuve d'une plus grande intransigeance : « si elle n'était plus à lui totalement, elle n'était plus du tout à lui » (PH, 94). Plus le départ de Serge approche, plus les sentiments et les pensées de Manuela deviennent contradictoires, car c'est au moment où la rupture se finalise – « tout plutôt que de vivre cela qui était en train de se faire, cette chose absurde et cependant nécessaire, inévitable et remédiable, remédiable et cependant irrémédiable » (PH, 141) – qu'elle se rend compte que, malgré sa croyance indéracinable, le miracle qui viendrait changer le cours des événements ne se produira pas. Au terme de l'histoire, le regard et la voix de Serge sont empreints de haine (PH, 140) alors que les gestes de Manuela, impatiente d'en finir, « le pousse vers la porte dans un dernier mouvement fait de rage et de désespoir, d'impuissance et de force, de fermeté et de lassitude » (PH, 149-150). Sa placidité fait place à une impétuosité qui lui est foncièrement étrangère dans ses actes, alors que l'ambivalence de ses sentiments pour Serge restera inaltérée jusqu'à la fin du récit : ses derniers élans vers lui sont teintés tout à la fois d'une espérance fragile de poursuivre leur histoire et de la certitude désolée que la fatalité a inévitablement eu le dernier mot.

Un pas d'homme semble être un de ces écrits qui, selon Julia Kristeva, peuvent de par la description des maux d'amour, être classés parmi les « esthétiques limites »[316]. Susini évoque le paradoxal dans la mise en évidence des états douloureux au détriment d'une analyse de l'idéalisation de l'objet aimé. Il s'agit, d'après Kristeva, moins d'un refus de se pencher sur la capture amoureuse, par tradition davantage mise en scène dans la fiction, que du fait que l'expérience amoureuse repose sur « le *narcissisme* et son aura de vide, de semblant et d'impossible, qui sous-tendent toute idéalisation, également et essentiellement inhérente à l'amour »[317]. Comme l'absence d'un consensus social ne favorise pas une possibilité idéalisatrice de l'amour, poursuit Kristeva, la déréalisation sous-jacente à l'idéalisme amoureux apparaît de toute puissance. C'est cette déréalisation de l'amour que Susini illustre de façon exemplaire dans *Un pas d'homme*. Elle met en avant l'impossibilité d'une aspiration fusionnelle et l'idéalisation de l'autre – une des caractéristiques de l'amour véritable – est mise en scène dans son imperfection. A aucun moment, Susini n'évoque l'amour entre Manuela et Serge sur le plan sentimental ou intime. D'ailleurs, le mot *amour* est employé à de très rares endroits dans le texte. Dans le passage où Susini l'élabore le plus amplement, il se trouve inséré dans une métaphore comparative l'assimilant à la fugacité du temps, à l'inassouvissement de l'âme agitée et à l'incontournable finitude de la vie :

> Le temps se hâte, va vite, à une vitesse d'enfer. C'est comme l'amour. Cette hâte lente, ce désir violent, frénétique d'aller vite, d'en être sorti, de l'avoir dépassé, et à la fois ce besoin fatal, vital de retenir, de contenir l'instant qui se dérobe, qui fuit et se perd, la rage furieuse de le consumer et d'en avoir raison, la terreur panique qu'il ne s'arrête. Cette hâte et cette lenteur, c'est comme la mort, pense-t-elle. (PH, 140-141)

La métaphore autour de laquelle se tisse la définition de l'amour devient sournoisement antithétique en brouillant quasiment toute référence à l'amour. En revanche, l'expérience amoureuse de Manuela et de Serge ne s'énonce pas en métaphore, mais s'avoue dans sa nudité, sa cruauté. Le discours amoureux dans un *Pas d'homme* est un récit lacunaire qui déploie

---

[316] Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, *op.cit.*, p. 331.
[317] *Ibid*, p. 331.

l'elliptique au moyen de la méditation analytique ancrée dans un avant et un après de la rupture, afin de pallier la douleur du présent immédiat. Le récit met également en avant le caractère foncièrement ambivalent de l'acte d'écrire : si la thématique du récit est l'évitement de la situation douloureuse – comment échapper au moment précis du déchirement final ? – l'écriture monte en épingle l'étalement de cette même douleur et en est non seulement l'épure dans son déroulement, mais aussi comme une enflure de cette peine. Ainsi, l'écriture revêt un aspect ambivalent en se servant d'un espace transitionnel où non seulement les clivages entre les dispositions, les positions et les émotions dépeintes chez les protagonistes s'approchent et se distancient, mais où l'événement énonciateur qu'est le texte inscrit un discours ambivalent propre à l'auteur.

5.1.5. Entre mémoire et anticipation

Tout au long de l'histoire, Manuela est tiraillée entre le passé et le présent, entre la mémoire et l'anticipation, dans « une crainte, précise et indéterminée » (PH, 131), elle est « à la recherche au-delà de l'instant » (PH, 131).

Selon Nicola King, nous nous rappelons les événements passés de manières différentes à des moments différents : les mêmes souvenirs peuvent resurgir volontairement ou involontairement par le biais de mots, d'images ou d'impressions sensorielles[318]. Les souvenirs de Manuela sont reconstruits primordialement par le biais du visuel. En évoquant son enfance elle parle de « rapprocher les images jusqu'à sentir l'odeur d'amandes, de miel et de prunes qui surgissait lorsque sa mère ouvrit le bahut noir. Rapprocher les images si près des yeux, si près de l'âme » (PH, 103-104). La mémoire s'actualise au moyen d'une succession d'images : « Chaque image en amenait une autre qu'elle tirait de toutes ses forces en arrière » (PH, 117). Le visuel est aussi la manière préférée chez Susini d'évoquer d'autres sensations, essentiellement celles de l'ordre de l'odorat. Ainsi parle-t-elle de « cette sonorité intérieure à la fois familière et inconnue qui bruit au fond du vide blanc de la mémoire et puis se perd à jamais dans le creux d'une nouvelle ride d'oubli » (PH, 82-83). La mémoire est conçue comme une succession de plis dans lesquels les souvenirs se lovent. Alors

[318] *Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburg, Edinburg University Press, 2000, p. 9.

qu'il a semblé au lecteur que Manuela cherche à freiner le fil des événements par le recours aux souvenirs, Manuela se rend compte que la mémoire seule ne la sauvera pas :

> Pour faire cesser une souffrance, il ne suffit pas d'agiter dans sa tête, comme des dés dans un cornet, les restes morts d'une culture morte, de tirer du sac de la mémoire ces bribes décolorées, effrangées, ces chiffons poussiéreux qui ont une apparence éternelle, toujours hors de saison et qui, par surcroît, ne vous ont jamais appartenu en propre, ces vêtements d'emprunt qu'on se passe de main en main, ces frusques de pauvre qui n'a rien pour se couvrir. (PH, 124)

Si dans la citation ci-dessus, la mémoire se voit octroyer un certain volume – « sac de mémoires », elle est ultérieurement comparée à une surface plate, dépliable pour en laisser entrevoir le contenu :

> Ou bien il fallait étaler devant soi tout le passé comme une carte d'état-major, et expliquer ce passé, et le nettoyer, en faire quelque chose, ou bien le laisser somnoler sans bruit, là où il était. En tout cas, ne pas aller chercher comme dans le sable avec un bâton de paille. Pas de petit aller et retour dans le passé, avec cette odeur fausse qui écorche les morts, cette sollicitude trompeuse qui fait se mettre à genoux devant ce qui s'est éteint à jamais, ce désir facile de crier pardon alors qu'on est déjà sur le marchepied d'un train, ce désir qui fait trouver comme un goût vif à ce qui a une saveur de cendre. Pas de petit aller et retour dans le passé. Ou alors le sortir tout entier. Sortir tout. (PH, 125-126)

L'intransigeance quant au rôle de la mémoire est égale à celle que Manuela applique au sujet de l'amour : soit l'individu s'y adonne entièrement, soit il ne doit pas s'engager du tout. Alors que Manuela puise dans son passé des images et des expériences antérieures afin de mieux saisir les enjeux de la situation, elle ne désire pas que Serge évoque les souvenirs de leur couple, c'est-à-dire qu'il mette en avant des souvenirs communs au moment où le couple est en train de se dissoudre au profit de l'isolement respectif des conjoints.

Un pas d'homme est écrit tel un processus surgissant dans la conscience de Manuela au cours du développement du récit premier ; l'acte narratif et le

déroulement des événements semblent avoir lieu simultanément. Susini évince la mémoire de ce moment traumatique en tant que processus, au détriment d'une narration qui semble objectivement accessible au sujet remémorant, comme si le narrateur et les personnages décrits étaient identiques alors qu'il ne s'agit pas d'une narration à la première personne. A l'opposé d'une certaine littérature portant sur les traumatismes écrits à la première personne[319], le roman de Susini ne semble pas être une retranscription mémorielle d'événements passés. Le récit constitue inévitablement une articulation après-coup, ce qui est bien évidemment valable aussi pour l'auteur. Le flux associatif des pensées décousues de Manuela, qui augmente en intensité à la fin du roman, n'est donc qu'une astuce narrative relevant de l'ordre du vraisemblable : alors que Manuela tente tout au long de l'histoire de distancer la rupture imminente par le recours aux souvenirs agréables, les associations sans liens apparents entre elles, leur flottement sans attaches temporelles ni spatiales, tout comme la dissolution de la frontière entre certains souvenirs et rêves[320], signalent au lecteur la détresse croissante de Manuela lorsque Serge est sur le point de franchir le seuil pour la dernière fois. La mémoire s'efface pour rejoindre l'acte narratif dans son immédiateté ; aucun souvenir ne peut adoucir l'angoisse de la séparation.

Le basculement crucial se joue dans un laps de temps insignifiant : le temps pour Serge de faire sa valise : « cet espace de temps à la fois étroit et immense » (PH, 141) où tout est encore possible, pense Manuela, mais où tout chavire jusqu'au dénouement final.

Comme le dit le narrateur : « Rien n'est jamais blanc ou noir, mais à facettes, se faisant, se refaisant, se dérobant pour mieux s'affirmer, se retirant un peu pour revenir et noyer tout. […] La vérité n'est jamais dans les extrêmes » (PH, 122).

5.1.6. L'attente – une atemporalité étale

La temporalité est toujours un élément primordial dans les récits, ne serait-ce que parce que tout se joue dans l'étalement du temps. La diégèse dans *Un*

---

[319] Voir par exemple Nicola King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self, op.cit.*

[320] « Était-ce un rêve ? » (PH, p. 86), « Etait-ce un rêve ou un lointain souvenir ? » (PH, p. 87), se demande Manuela au sujet de la rencontre avec l'homme à Rome.

pas d'homme est construite autour de la temporalité. D'un côté, la conduite de Manuela est scindée par rapport à l'événement qu'elle sait qu'il se réalisera ; de l'autre, elle tient à freiner le déroulement des événements pour ne pas avoir à affronter le moment qui constituera le dénouement de son couple. Le récit s'inscrit dans une atemporalité étale : « C'est et à la fois ce n'est pas ce n'est pas encore puisque Serge est encore là et tant qu'il est là ce n'est pas » (PH, 142).

Un des thèmes qui mine tout l'ouvrage et qui le résume est l'attente à laquelle fait allusion le titre. Manuela guette les pas de l'homme qui doit rentrer après le travail : des pas qui seront ceux de celui qui l'abandonnera. Espoir et désespoir se nouent intimement au cœur du thème de l'attente – Manuela ne peut s'empêcher « d'espérer sans espoir » (PH, 18), « dans le vain et le désespérant espoir » (PH, 50) et « une rage impuissante » (PH, 50), attendant à la fois l'irrémédiable et le miracle. Son attente s'inscrit dans une oscillation constante alors qu'elle souhaite n'avoir jamais à flotter « entre le doute absolu et la certitude absolue », l'espace où semble être confinée son existence. L'attente sert d'oxymoron, cette figure de style qui condense deux notions contradictoires et également le caractère transitionnel de l'ambivalence : à une distance plus ou moins grande, l'attente permet le va-et vient des émotions par rapport à un même objet.

Parfois l'objet attendu est plus confusément ressenti et crée un espace de projections d'analepses ou de prolepses, comme dans le passage suivant :

> De nouveau, il y eut le ressac sans bruit du temps qui ne peut cesser d'être et ne peut se ressaisir, et l'attente par-delà les mots, de quelque chose qui ne serait jamais dit, qui ne pourrait pas être dit, quand le cœur se retranche, se ferme en un cri et voudrait figer une parcelle d'éternité, dans la solitude qui vient résonner sur le fil ténu de l'être. (PH, 86)

L'attente est un moment charnière, car il est le point de conjoncture du passé, du présent et du futur. Elle fixe un objet précis ou indécis, selon les circonstances, mais elle est toujours projetée vers une carence, positive ou négative qui demande à être comblée. Restée trop longuement sur sa faim, elle risque de devenir navrante, ce qui est le cas de Manuela : à force d'attendre Serge, elle se convainc de ne plus l'attendre le lendemain, car elle veut se libérer du carcan que l'attente lui impose. Or, sa décision de ne plus l'attendre lui inflige le sentiment d'être prisonnière dans l'insécurité.

Autrement dit, l'attente, familière, représente la sécurité pour elle, cette anticipation du connu la berce et la tranquillise. Ne plus attendre équivaut à la disparition du sens de la vie.

Simultanément, elle manifeste une certaine lassitude par rapport à l'attente. Ainsi, quand Serge lui demande ce qu'elle fera par la suite, elle pense, puis lui répond: « Je n'attendrai plus » (PH, 39, 45). Elle se rend compte que l'attente l'immobilise, alors qu'elle reste jour après jour, inlassablement,

> les yeux fixés sur la pendule en face d'elle. Attendre. Parfois, elle tentait de lire, d'écouter la radio, de dessiner, mais vides, son regard et son attention revenaient toujours sur les heures immobiles. Attendre. Elle se disait souvent : demain, je ne l'attendrai plus, je me raisonnerai, je me ferai violence, je m'installerai dans la soirée sans l'attendre. C'était tout aussi terrible. Elle attendait alors quelque chose, elle n'aurait su dire quoi. Rien. Mais elle attendait. Le temps ne passait pas plus vite ; elle se surprenait fixant la pendule avec la même application, la même angoisse, la même hâte du cœur. C'était l'attente sans plus d'objet à attendre, l'attente pure, et elle, elle n'était plus que le reflet, le battement de ce qui faisait mal à regarder, à écouter. Elle se sentait seule, prisonnière, dans l'insécurité. (PH, 39-40)

L'attente équivaut pour Manuela à l'insécurité ; elle a le sentiment de se noyer dans une mare sans fond (PH, 42), et elle lui donne envie de se fuir et de ne revenir qu'au moment du retour de Serge, quand « chaque chose, de nouveau, reprenait son sens » (PH, 43). Lui, de son côté, est inconscient de l'attente qui définit l'existence de Manuela et qui est centrée autour de lui.

Finalement face à la certitude que la rupture aura lieu, le temps lui semble à la fois lent et frénétique, elle trouve insupportable d'être au cœur de la rupture : « tout plutôt que de la vivre cela qui est en train de se faire, cette chose absurde et cependant nécessaire, inévitable et remédiable et cependant irrémédiable » (PH, 141).

Le moment même de la rupture du couple se joue pour Manuela autour des pas de son mari : « Elle entend son pas dans l'entrée, le bruit de la porte. Puis son pas dans l'escalier. Plus rien » (PH, 150).

L'attente sera également le paramètre du futur immédiat de Manuela : « Il y aura quelques jours sans doute pendant lesquels elle se demandera s'il est bien vrai qu'il est parti, l'attendant comme s'il allait rentrer le soir. Avec

la même fièvre, la même hâte. Puis l'attendant sans l'attendre. Puis ne l'attendant pas du tout » (PH, 37). La référence de l'attente est là aussi les pas de l'homme, tout comme l'avenir lointain se définit à eux, un avenir « où le pas de Serge résonnera longtemps encore » (PH, 150) dans un appartement où « l'écho de son pas d'homme se heurte aux meubles, s'attarde à la cheminée » (PH, 151).

5.2. Femmes en fuite

Dans le sous chapitre ci-dessus est passé au crible un couple au moment de sa dissolution ; les enjeux du moment même de la rupture entre Manuela et Serge, une histoire racontée sous le signe de l'immobilisme. En fort contraste avec leur histoire, la focalisation dans le sous chapitre qui suit s'axera autour des femmes ayant vécu des amours dans le passé, et qui pour des raisons diverses sont réactivés dans leur vie. Ces femmes ont fui ou fuient des couples qui ne leur ont pas porté bonheur. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le roman *C'était cela notre amour*, puis sera examiné le roman *Les yeux fermés*.

5.2.1. En quête d'un assouvissement impossible

L'amour n'a pas de stratégie et il est d'autant plus puissant qu'il est étranger aux repères de temps et d'espace, affirme Françoise Dolto[321]. C'est dans la quête d'un tel amour désintéressé et déraciné temporellement et spatialement que se lance le roman *C'était cela notre amour* : « Entre passé et présent, entre le *je ne suis pas encore* et le *je ne suis plus*, elle oscille » (NA, p. 15-16), écrit Susini à propos du personnage principal Fabia. Ainsi, Fabia est d'emblée placée dans une temporalité et une spatialité sans attaches ; haut-lieu de la puissance amoureuse se prêtant admirablement bien à l'ouverture d'une histoire d'amour. A cette hésitation d'ordre profondément existentiel s'ajoutent les deux dimensions temporelles que constituent la deuxième guerre mondiale[322] et les événements de mai 68 à Paris, les deux époques se

[321] Françoise Dolto, *Le féminin*, *op.cit.*, p. 314.

[322] Rappel de quelques repères en ce qui concerne la deuxième guerre mondiale et la France constituant le cadre temporel du roman : Pour la France la guerre éclate en 1939. La grande offensive des Allemands commence le 10 mai 1940. Paris est occupé le 14 juin de la même année. L'occupation de la France devient totale le 11 novembre 1942. 1945 marque la fin des hostilités.

métissant dans le récit. Par rapport à *Un pas d'homme* ont lieu dans *C'était cela notre amour* une subversion des lieux de l'intérieur vers l'extérieur et une dilatation de l'espace. Les années estudiantines, évoquées d'une manière relativement subsidiaire dans *Un pas d'homme*, occupent aux côtés de la seconde guerre mondiale le devant de la scène dans *C'était cela notre amour*. En dépit de la réalité socio-historique sombre qui constitue l'arrière-fond de la fiction, Susini place l'action sous l'auréole d'une certaine joie, d'une certaine allégresse. La cruauté de la deuxième guerre mondiale et les violences des émeutes de mai 68, bien que décrites d'une manière réaliste, s'étiolent aux côtés des sentiments qu'elles permettent de consolider sur fond des craintes et des espoirs qu'elles génèrent dans le quotidien des personnages principaux.

Il est intéressant de noter que le titre projeté du roman, *Pas encore*[323], évoque une attente, quelque chose à venir, tandis que le titre retenu, *C'était cela notre amour*, renverse la perspective initiale en projetant l'histoire dans le passé. Il est tiré d'une citation du diplomate et poète grec Gheórghios Seferiádhis, dit Georges Séféris (1900-1971)[324], figurant en exergue du roman :

> C'était cela notre amour…
> Rien qu'un très profond désir
> De faire halte dans notre fuite…

Le poème s'accompagne d'un extrait, légèrement modifié, de la lettre qu'Albert Camus a adressée à Susini au sujet du roman *Un pas d'homme* :

> Quand on a compris que les hommes doivent mourir…
> Alors la compassion vient au secours de la passion…

La narration dans le roman alterne entre une narration omnisciente faisant référence à la protagoniste principale comme *elle* et un monologue intérieur s'adressant à un *toi* imaginé créant ainsi un clivage dans l'instance narrative.

---

[323] Le Fonds d'Archives des Éditions du Seuil, dossier de fabrication de *C'était cela notre amour*, Paris, IMEC.

[324] Prix Nobel de littérature en 1963 pour l'ensemble de son œuvre constituant de poésie et d'essais où les thèmes de la fuite et de l'exil sont fortement présents.

Si la structure de la narration dans *Un pas d'homme* s'appuie sur les paramètres de la tragédie grecque, rien de tel dans *C'était cela notre amour* dont le récit premier s'étend sur vingt ans. Le roman tisse son action autour d'une rencontre fortuite dans le Quartier latin entre deux amoureux : un jour de mai 1968, Fabia croise par hasard Mathieu, qu'elle a aimé plus de vingt ans auparavant, pendant l'occupation de Paris.

Le roman peut se lire comme un approfondissement de ce qui se lit en filigrane dans *Un pas d'homme* : sont en l'occurrence mis en avant les espaces ouverts et les temporalités étalées dont se souvient Manuela, l'étudiante, contrastant fortement avec sa situation à la fin de son mariage où elle se retrouve cantonnée dans son salon, se penchant sur l'analyse de l'échec de son couple. Or les héroïnes des deux romans se ressemblent néanmoins à certains égards : soumises dans leur mariage, elles sont en quête d'un assouvissement impossible à travers une relation avec des hommes incompréhensifs, auprès desquels elles s'acharnent à chercher le salut.

5.2.2. Dialectique de la fuite

Signalé par le vers de Séféris, le mouvement entre le répit et la fuite est un des thèmes importants du roman. D'un côté, Fabia abandonne l'esprit de clocher de sa région natale en échange du délire régnant à Paris ; même la précarité de la vie quotidienne sous l'Occupation ne peut l'intimider dans sa poursuite de la liberté. Ainsi, la guerre, scène violente et incertaine, est assez paradoxalement un espace de fuite pour Fabia. Peut-être ne la choisit-elle pas consciemment, mais la décision de ne pas retourner dans son pays une fois la guerre éclatée l'est certainement ; comme le constate Arbi Dhifaoui : « La fuite est toujours une conséquence, une réaction, une attitude »[325]. Qu'est-ce qui incite alors à la fuite dans le cas de Fabia ? Aucun motif n'en est explicité au niveau de l'histoire. La fuite s'engendre notamment comme un mal-être existentiel, actualisé par l'amour ou la passion, sentiments insufflés par l'homme. La passion s'énonce ainsi sous un aspect déstabilisant,

[325] *Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800. Actes du XIIe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque. Kairouan 24-27 novembre 1998*, Arbi Dhifaoui (éd.), Publications de la Faculté des Lettres et de Sciences humaines de Kairouan, Kairouan, Tunisie, mars 2002, p. 10.

menaçant et la femme n'est à l'abri de la fuite que protégée par son amitié avec un homme qui, pour elle, représente un havre de paix.

En outre, le thème de la fuite est doublement présent, car à la fuite de Fabia s'ajoute une autre fuite : l'errance de l'aimé, Mathieu, dont elle épousera le rythme de plus en plus hallucinant. Comme dans le Cantique des cantiques, la présence de l'aimé est fuyante et l'amante épouse le rythme de l'errance et la fugue perpétuelle de l'aimé :

> […] il fallait tout voir, le plus de choses possibles. Toujours, tout voir. Ensemble toi et moi dans les rues aussi bien la nuit que le jour, rencontrer l'élite, les gens les plus singuliers, les plus intelligents, les plus artistes, vivre, ce qui s'appelle vivre, on courait à perdre haleine, on sortait d'une boîte de nuit, vite un taxi, et on allait finir la nuit dans une autre cave, découvrir tout à la fois, aussi bien l'action-painting, Prévert, l'humour noir et le swing que l'existentialisme et Faulkner, Varèse, le jazz et le cinéma américain… (NA, 155)

La soif de vivre de Mathieu englobe aussi bien les déplacements géographiques que la connaissance générale de phénomènes culturels de tous bords. Elle consiste notamment en une course incessante contre le temps ; non pas dans un effort explicite de lutter contre le vieillissement que de transcender l'existence, la traverser inaffecté par les ravages du temps en aspirant le plus possible à un au-delà temporel auquel Fabia est incapable de s'accorder et qui la dévalorise jusqu'à lui donner la sensation de flotter dans l'existence sans y être ni affectée ni ancrée : « […] j'ai senti qu'à tes côtés je traversais la vie sans la voir, sans la vivre ». (NA, 157). Avec Mathieu il n'y « [j]amais de halte. Jamais de répit » (NA, 157.). La fuite est notamment un vecteur de temps :

> […] Flâner, te promener, suivre ton chemin *avec* le temps, jamais tu n'as su faire ça. Il te fallait courir, toujours plus vite, comme pour mieux devancer le temps. Mais à courir ainsi sur ce rythme à toi auquel je ne pouvais accorder si facilement le mien, inquiet que tu étais à la pensée que quelque chose aurait pu t'échapper, jamais dans le présent, toujours ailleurs, dans l'avenir, à force de virevolter ainsi à ta suite, de passer d'un sujet à l'autre, d'un être à un autre avec toi, ballottée cahin caha deuxième classe, je sentais

> bien les choses perdre de leur poids, je devenais vide peu à peu, incohérente, c'est à peine si je trouvais mes mots. (NA, 156)

Ils sont constamment « à l'heure de demain » (NA, 158) par les faits de l'homme. Les années de cavale finissent par épuiser Fabia qui en reste toutefois profondément marquée, ce qui la pousse à se retrouver, à reprendre pied « à l'abri de la passion » après ces « années de course folle » (NA, 159). Si la fuite est un paramètre de temps, elle est bien évidemment aussi un paramètre de lieu. Or, ce qui caractérise le cas de Fabia, c'est qu'elle épuise la fuite de son partenaire, dans la mesure où, au départ, la fuite ne lui est pas inhérente :

> Fuir n'importe où. Voilà que ça m'a prise à mon tour sans raison. Les lumières de Marseille en étages devenaient minuscules, entraient peu à peu dans la nuit et là, le besoin impérieux de m'en aller ailleurs. Etre ailleurs. Et aussi dans le même temps le désir brutal d'être immobile, arrêtée. (NA, 159)

Ainsi, l'ambivalence entre comme composante dans la dialectique de la fuite et du répit :

> A chaque fois que je me mets en route, je suis ainsi écartelée. […] En partance, toujours ailleurs. [..] Avec toujours la même nostalgie de la petite maison de mon rêve, ce coin perdu entre mer et montagne, un arpent de terre, je suis cette femme à l'ombre d'un olivier, les enfants tout autour, l'homme aux champs. (NA, 159-160)

Dans le cas de Fabia, cette dialectique ambivalente de la fuite s'imbrique dans le thème des souvenirs évoqués dans un espace temporel indécidable : « Vie ou souvenir de vie. Présent aujourd'hui ou d'alors, on ne sait plus très bien s'ils sont à vous, ces souvenirs, si ce sont vraiment des souvenirs, tous ces moments-là… » (NA, 161).

Le doute par rapport aux souvenirs est motivé par l'image de la femme évoquée dans la citation plus haut ; une image mettant davantage en avant la mère de la narratrice qu'elle-même. Deux identités se superposent dans l'image de la vieille femme mise en évidence dans les souvenirs qui,

d'ailleurs, sont en quelque sorte aussi des anticipations. Par conséquent, cette image est également frappée d'un caractère bivalent.

On pourrait prétendre que l'ambivalence en tant que notion est condamnée à créer des situations doubles, car sans les espaces d'attente, d'hésitations et d'entre-deux en tout genre, on ne voit pas de quoi l'ambivalence se nourrirait.

Nous avons évoqué subsidiairement auparavant le fait que la femme se réfugie dans l'amitié. Quelque peu paradoxalement, l'unique évasion spatiale véritable qu'effectue Fabia hors de la capitale pendant le siège de Paris, lorsqu'elle se dirige vers la campagne normande en compagnie de son ami Vincent, est un déplacement qui ne peut pas être caractérisé de fuite. Autrement dit, au niveau du diégétique, le mouvement semble correspondre à un immobilisme de l'état psychique de l'héroïne et, inversement, l'immobilisme physique semble accentuer voire accélérer la fuite de l'âme encore davantage.

La machinerie textuelle semble prêter le flanc à l'enchaînement de situations de fuite à tel point qu'en fin de compte, elle devient le noyau de la parataxe :

> […] je pars, c'est bon. Je vais grossir la masse de ceux qui ne savent pas tenir en place, qui ont la folie du voyage, ceux qui partent en coupés, berlines, décapotables, familiales, traînant en remorque, leurs barques, tentes et caravanes. Les files qui se croisent, se télescopent dans la course à la neige et au soleil, à la mer et aux souvenirs, ces gens déjetés, encore tout endormis dans les aéroports, hagards le long des quais, éblouis, blessés par le soleil, l'infinie variété des possibles, des échanges et des chassés-croisés, la recherche perpétuelle de ce feu follet du désir que rien n'éteint, fui, se fuir, sortir de cette solitude toujours plus épaisse malgré le librium, le valium. le cœur usé par une nostalgie qu'aucune drogue jamais ne saurait calmer… (NA, 160)

L'effet de mouvement frénétique du passage est insufflé, voire validé, par une mécanique langagière qui, sur la base d'un parallélisme grammatical, met en œuvre une répétition d'éléments situés à des endroits syntaxiques différents. Le passage engrange les circonstances du départ, les raisons de partir et met en évidence une accumulation de répétitions dont le rythme incantatoire contraste avec l'effet de détente qu'étale la phrase invoquant

l'usure du cœur nostalgique. Les instances évoquées à la fin – situation initiale et destination – ne font qu'insérer, comme entre les deux mâchoires d'une tenaille, la recherche fiévreuse d'un ailleurs possible et paisible, mais en vérité inaccessible.

5.2.3. L'amour antidote à la non-existence

Comme dans le cas du roman *Un pas d'homme*, Susini laisse une certaine ambiguïté planer sur le titre *C'était cela notre amour*. L'amour dont elle parle ne désigne pas d'une manière univoque celui du couple ; l'amour est un sentiment que Susini réserve avec prédilection à des liens d'amitié. Autre paramètre du titre également caractéristique de la vision de l'amour de Susini est son aspect révolu – l'amour chez Susini est conçu comme un sentiment soit naissant soit déjà éteint, mais non dans son immédiateté ; plutôt dans sa durée et son acuité. Dans « Temps de lire », Susini élabore la notion de l'amour de la manière suivante :

> L'amour c'est […] le fait de pouvoir encore vibrer devant un visage, quel que soit le visage, tant qu'un visage vous émeut, que ce soit un visage de vieille, d'enfant malade ou même ce qu'on appelle un visage laid, dans la mesure où on se rend compte qu'il y a quelque chose de divin, eh bien, c'est ça l'amour.[326]

Cette conception relève davantage d'une pensée sacrée que d'une pensée mettant en avant l'aspect charnel, car dans la citation, Susini ne fait aucune référence à l'amour dans sa réalité corporelle désirable, autre que celui qui provoque une sensation devant le visage de l'Autre dans son aspect divin. L'amour tel qu'elle l'envisage apparaît indépendamment de la reproduction et du sexe, se concevant dans l'optique d'un amour spirituel. Quant au thème de l'amour dans le roman, Susini en évoque une gradation : avec Mathieu c'est la passion, avec Vincent Fabia vit une amitié amoureuse et avec François c'est la résignation[327]. L'amour d'élection entre femme et homme amants et aimant, celui qui n'exige ni mérite ni justification, est rarement mis en évidence chez Susini.

---

[326] Susini dans « Temps de lire », émission du 10 décembre 1970. Chaîne de diffusion : 1. L'Inathèque, Paris, Bibliothèque nationale de France.
[327] *Ibid.*

La lyrique biblique sur l'amour telle qu'elle se manifeste selon Julia Kristeva[328] dans le Cantique des Cantiques semble irriguer la description de l'amour chez Susini. Les influences du texte biblique semblent se manifester dans les textes de Susini par le fait que c'est la femme qui est le sujet principal de l'énonciation dans les deux textes et que la note dominante du sentiment amoureux est la langueur de l'amante. Comme dans le Cantique, l'amour chez Susini est représenté initialement comme l'antidote à la non-existence ; l'amour sauve l'être. C'est précisément ainsi que l'amour entre femme et homme est représenté, très concrètement, dans *C'était cela notre amour*.

Dès que débute l'évocation de l'expérience amoureuse, le lecteur se trouve dans l'univers de l'indécidable. Fabia rencontre Mathieu quelque part dans le Quartier latin, « précisément là, entre Seine et Sorbonne » (NA, 11), un soir d'été. La narratrice semble évoquer un endroit précis, mais se contredisant d'emblée, car demeurant dans l'imprécision. En vérité, il ne s'agit pas de n'importe quel jour d'été, mais du premier jour sans couvre-feu (NA, 20), c'est-à-dire de l'époque de l'insurrection de Paris à la fin du mois d'août 1944. Entourée de chars et de canons, de balles et d'éclats de vitre et de pierre, Fabia, prise par une certaine ivresse d'inconscience, « dans la frénésie de vie et de mort » (NA, 17) dans laquelle est plongée la capitale, défie les autorités en dansant la ronde au milieu de la rue. Elle s'assujettit à tous les dangers ; sous un ciel fendu par les feux d'artifice, elle s'offre comme cible aux canons pétaradants des chars descendant le boulevard. Alors que Fabia se trouve au cœur du chassé-croisé des avions rasant les toits, des sirènes hurlant dans la nuit d'août et des balles tirées de toutes les directions – « de droite et de gauche, d'en haut, d'en bas, des caves et des fenêtres, de derrière les portes, de tous les coins de rues » (NA, 17) – arrive un inconnu l'enlevant de la chaussée en la poussant sous une porte cochère : « D'instinct, j'ai entouré ta taille avec mes bras » (NA, 18), Fabia décrit leur rencontre. Alors que tout dans l'environnement devient flou et incertain, Fabia s'accroche concrètement à cet homme surgi de nulle part pour venir à sa rescousse. Il lui sauve doublement la vie : sur le plan physique tout comme sur un plan métaphysique : « Agrippée à ton ceinturon, la joue contre cette flanelle douce qui sentait le soldat, la Camel et la route, c'est là que je me

[328] Selon l'interprétation qu'en donne Julia Kristeva dans le chapitre « Une sainte folie » (*Histoires d'amour*, *op.cit.*, p. 106-127).

liais à toi. Je n'avais même pas encore vu ton visage, je ne connaissais pas ton nom et je me mis à tenir mon salut de toi, là, pour toujours » (NA, 19-20). Par la présence de l'homme, Fabia se sent de nouveau sujet de l'histoire, non seulement collective, mais de sa propre histoire : son existence s'écrit dans la rédemption et l'éternité. Simultanément, elle échange, en un clin d'œil, la soumission de la collectivité française face aux autorités de la collaboration et des Allemands contre une soumission individuelle, car plus que de l'amour, Fabia ressent un attachement obsessionnel vis-à-vis de cet homme.

Pour Susini, la recherche d'un autre individu pour partager sa vie est surtout motivée par le désir de sortir l'être de sa solitude, sans que celui-ci puisse à aucun moment être tout à fait assuré de son salut par l'autre. Ainsi les premiers instants de la rencontre entre Fabia et Mathieu seront teintés à la fois de la certitude que Fabia a trouvé l'être aimé et de l'incertitude de la durée de leur relation :

> Projetée soudain dans un lieu où rien ne passe, dans la blancheur épaisse du songe, un temps qui ne coule ni ne fuit, où plus rien ne se passe, elle a lancé ses bras en avant plus qu'elle ne les a tendus, à la manière brutale et incertaine d'un aveugle qui s'assure de la proximité ou de l'éloignement des choses, cherche à sortir désespérément de la solitude qui l'enclot pour créer le simple toucher de relation dont on ne pourrait dire encore ce qu'elle est, nouvelle rencontre ou nouvelle séparation. (NA, 15)

Le sentiment amoureux ne se pose donc pas sans hésitation. Il existe, car la présence de l'être aimé est incontestable ; or, cette présence de l'aimé est fuyante : comme dans le cas de Manuela et Serge, elle n'est en définitive que l'attente d'une rupture, précédée de circonstances spécifiques entraînant les protagonistes vers le heurt final. Plus que des amoureux fusionnels, les deux protagonistes sont amoureux de l'absence de l'autre ; c'est la fusion impossible, la carence qui unit, et non pas la concordance de deux âmes sœurs ; c'est l'absence de l'autre qui est la condition nécessaire à l'amour du personnage principal féminin et c'est son aspect irrémédiablement hors d'atteinte qui conditionne l'existence de celle qui aime. A travers le couple de Fabia et Mathieu, Susini brosse l'image d'un amour métaphysique plus que corporel – à un seul endroit, Mathieu évoque l'amour physique : en mai 68, lors de leur rencontre fortuite vingt ans après le début de leur histoire. Par ailleurs, il s'agit d'un amour essentiellement inaccessible : l'intensité de

l'amour de Fabia et Mathieu se trouve précisément dans la combinaison de dialogues silencieux et d'inaccessibilité, d'incertitude fondamentale et de séparation qui cependant les unit – du moins pendant un certain temps.

5.2.4. L'amour comme manque

« Si l'amour possédait tout ce qu'il désire, il ne désirerait plus. Il faut qu'il manque pour désirer encore »[329], déclare Luce Irigaray. Selon Sartre, c'est justement le manque qui attire les êtres dans l'amour. Par ailleurs, Sartre conçoit l'amour comme un exercice d'asservissement de part et d'autre : « […] pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir »[330]. Il pose comme prérequis à son élaboration théorique sur l'amour que ce dernier s'envisage dans la perspective du conflit qui doit être considéré comme le sens originel de l'être-pour-autrui. Selon lui, une des caractéristiques de l'amour est son désir de possession : par le regard, l'autre nous possède dans l'amour. L'autre est à la fois ce qui me vole mon être et ce qui par le regard fait en sorte qu'il y ait un être qui peut être appelé mon être.

Si nous acceptons cette réflexion, les héroïnes de Susini semblent être à la recherche d'un amour médiateur entre elle et la vie, alors que son assujettissement à un destin qui agit à l'aveuglette et en sourdine lui ôte toute chance d'accomplir sa quête. L'amour dans la fiction de Susini est toujours doublé d'un doute, d'un manque et les paramètres du bonheur sont rarement au rendez-vous pour permettre à la femme d'atteindre une satisfaction dans la passion. Ainsi Sefarad dans *Les yeux fermés* constate qu'elle a momentanément trouvé chez l'homme rencontré « un manque qui faisait écho au sien et le lui rendait étrangement proche » (YF, 132), « […] son manque à elle et celui de l'homme se fondaient dans l'infini du manque, non plus en elle ni en lui mais au-dessus d'eux, sur tous. Elle ne soupçonnait pas que cette sympathie profonde était de l'amour […] » (YF, 132). Tout dans leur relation concourt à brosser l'image d'un amour solitaire entre des êtres désabusés : « un moment ils se trouvèrent isolés ensemble […] une épave dérivant dans la solitude mais attachée enfin à une autre épave » (YF, 133). Le vide que ressent l'individu se reflète dans la rencontre avec autrui, dans ce qui devrait être le plus profond des sentiments, mais qui

[329] Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, p. 29.
[330] Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 404.

dans l'acception de Susini est comparable au vide : « Ce n'était pourtant pas le plaisir qui me liait si fortement à lui. C'était… rien. Et c'est à cela justement que j'ai su que je l'aimais » (YF, 145).

L'amour est envisagé comme conflit, comme manque, comme déréalisation ou comme antidote à une existence autrement sans signification, dans un couple sans l'ombre d'un espoir pour le futur et l'on pourrait croire que l'amour n'a pas la cote dans la fiction de Susini. Pourtant, il en est un des fils conducteurs, même s'il ne mène pas nécessairement à l'idéal d'un bonheur accompli pour la femme. Celle-ci ne cesse de rechercher l'amour de sa vie, même si elle s'obstine à le chercher là où il n'est pas à trouver, car ce n'est pas dans la continuité déchirante d'une relation passionnelle qu'il se love. Ce que le lecteur retient de l'image que brosse Susini de la femme adulte impliquée dans une relation amoureuse, c'est non seulement l'échec du couple, mais aussi l'insatisfaction liée au compromis et l'incertitude de l'avenir que ressent la femme : a-t-elle finalement réussi ou raté sa vie ? Les paramètres du bonheur lui demeurent en tout état de cause inéluctablement hors de portée.

5.2.5. L'étiologie d'un couple usé

A la lumière de la vision amoureuse des femmes décrites plus haut, il est peut-être peu étonnant qu'elles cherchent leur confort dans un couple en apparence dénudé d'amour.

Selon Kristeva, il existe plusieurs ruptures : celle, tout d'abord, qui tout banalement fait mal étant donné qu'elle laisse la femme « abandonnée, humiliée, flouée »[331], le mari ou l'amant préférant une autre femme à l'épouse ou à la compagne. Puis il y a la rupture que les femmes s'infligent et qui pour beaucoup équivaut à l'indépendance, même si parfois, elle est assombrie par le souci d'abandonner des êtres aimés ; les enfants, le mari ou l'amant. Enfin, Kristeva évoque la rupture intervenant dans les couples « usés ». Il s'agit de couples où les partenaires demeurent ensemble, malgré une lassitude certaine et où ni l'un ni l'autre ne s'investit réellement dans le couple.

Ce troisième type de couple constitue la situation génératrice de la remémoration des événements relatés dans le roman. Encore une fois, Susini brosse pour le lecteur l'image d'un mariage dénué d'amour et d'un mari

[331] Julia Kristeva, *Seule une femme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007, p. 61.

aussi froid qu'incompréhensible. Avec François, son mari, Fabia vit la résignation et l'indifférence. L'image d'un homme ascétique est présentée au lecteur ; François ne trahit aucune émotion ni par ses gestes ni par le timbre de sa voix qui comporte « une note métallique » (NA, 181). Son regard est toujours impassible et son visage, « sans trace de lassitude » (NA, 183), est jugé aride par Fabia. « Spécialiste en analyse et en synthèse » (NA, 182), François respire l'assurance et une concentration paisible et ferme. Étranger à toute manifestation d'abandon, son habillement est toujours « sobre et élégant » (NA, 182). Rigide dans ses habitudes, il ne boit ni ne fume. De mentalité austère, il s'astreint à suivre un régime strict : « yoga, exercices respiratoires et abdominaux » (NA, 180) par tous les temps. « C'est un homme qui ignore l'étonnement », qui pense à l'ordre et qui est « contre le laisser-aller aussi bien dedans que dehors » (NA, 182-183). Président-directeur général de sa propre entreprise, il est idéologiquement conservateur et prend position contre le mouvement des étudiants, notamment en raison du fait que des piquets de grève montent la garde autour de son entreprise et que des « éléments *subversifs* » (NA, 182) occupent son bureau. Le désordre occasionné par le mouvement des étudiants le rebute, alors que Fabia, ancienne étudiante à la Sorbonne, éprouve naturellement de la sympathie vis-à-vis des exigences de ceux-ci.

Peu d'importance est accordée à ce mariage dans l'espace du roman : les détails en sont parcimonieusement révélés et la rencontre entre Fabia et François, ainsi que leur découverte l'un de l'autre demeurent assez peu éclairées. Aucun élan, aucune tendresse, aucune passion ne sont décrits. Aucun projet, aucun investissement personnel des partenaires n'est évoqué. Le lecteur prend connaissance du couple dans les dernières pages du roman au moment où, après les évocations des débandades folles aux côtés de Mathieu, Fabia désire retrouver la sérénité de son foyer. Or, l'élément de fuite est encore une fois présent dans la dynamique du couple de Fabia et François : lorsque Fabia arrive à son étage et aperçoit François dans l'embrasure de la porte de leur appartement, l'envie de reprendre l'ascenseur et de fuir s'empare d'elle, mais elle y renonce se rendant compte qu'il est trop tard pour se soustraire à ses devoirs conjugaux. Le sentiment d'erreur est pourtant tellement obsédant que la pensée du mari et de l'appartement provoquent chez Fabia une impression de déliaison avec son entourage :

> D'un pas mal assuré, Fabia glisse un peu de la pointe du pied, comme avant de se poser tout à fait, légèrement, comme s'assurant de la présence d'une marche. […] Elle regarde tout avec un étonnement profond, désarmée, comme hébétée et si calme cependant, absente. [...] Elle regarde et s'étonne, non ce n'est pas chez elle ici. (NA, 180)

C'est toutefois pour ce mariage qu'opte Fabia : une relation connue, vidée de toute aventure, de toute nouveauté, un cadre de vie qui dans sa monotonie sans résistance lui octroie le sentiment de sécurité que les relations de ses années de jeunesse n'ont pas été à même de lui procurer. C'est donc sur une note de non appartenance au milieu environnant que s'achève le roman *C'était cela notre amour*. Par là même, Susini suspend au-dessus de l'existence de Fabia une ambivalence existentielle : son couple est et n'est pas sa référence et c'est dans ce non-lieu référentiel qu'elle tient à s'intercaler.

5.2.6. Entre temps d'avant et temps moderne

L'ambivalence de la femme va de pair avec une indifférence grandissante. La ville comme espace est le lieu privilégié pour peindre l'image d'une ambivalence existentielle. Dans une grande ville, les gens gardent leur anonymat, personne ne vous connaît, il y a plus de possibilités, plus d'imprévus, davantage de solitude. Tout autant qu'on y rencontre l'indifférence, on peut y vivre pleinement la sienne.

Un autre personnage ayant vécu dans un couple « usé », cherchant sa référence en dehors de son couple dans une grande ville, est Sefarad dans le roman *Les yeux fermés*. Désillusionnée par de brèves histoires d'amour, Sefarad, jeune femme mariée, s'est fixée quelque part dans le Nord, où quelquefois « le jour ne se lève même pas, et les gens circulent dans le noir, en plein midi » (YF, 53), où la mer gèle et où « quand le soleil se montre enfin, il est si pâle, si pâle, que parfois il a des lueurs d'aube » (YF, 55). Elle vit de l'argent qu'elle a reçu suite à la vente de la maison paternelle. Occasionnellement, elle donne des cours de soutien à des étudiants ayant raté leur examen en philosophie ou à des « femmes riches qui n'ont pas de culture » (YF, 58) et qui lui en demandent un peu. Quelquefois encore, elle est conseillère auprès de gens qui la consultent sur « l'accord des couleurs » dans leur appartement (YF, 60). Son désenchantement se manifeste, entre autres, dans la qualification de ses compétences face aux interrogations railleuses de son frère : « Bonne pour tout faire, et ne sachant rien faire »

(YF, 60). Attentive, comme malgré elle, aux histoires des gens, elle résume sa vie ainsi : « Après avoir vécu des vies qui ne sont pas les miennes, je fais le décor où vont se dérouler d'autres vies… » (YF, 60). Or, raconter son histoire à elle semble impossible et le dialogue avec son frère est frappé de la même inconstance semblant être une caractéristique des femmes qu'elle lui décrit : « […] elles me racontent leur vie par morceau, elles y reviennent encore et encore, pour la reprendre d'un autre bout, elles n'en finissent pas… » (YF, 58).

Désabusée par la violence de son mari qui la menace régulièrement d'enfermement en asile psychiatrique, elle part retrouver son frère suite à une tentative de meurtre par son mari. Contrairement à *C'était cela notre amour*, dont l'histoire se déroule à Paris, aucune indication spatiale précise fixe les actions dans *Les yeux fermés*, laissant l'héroïne non pas dans une atemporalité flottante d'entre-deux comme dans *C'était cela notre amour*, mais dans un espace imprécis : la seule indication qu'est offerte au lecteur est le déplacement du personnage principal du Nord vers une île dans le Sud. Susini ne manque pas d'insérer une note de critique sociale dans le descriptif du lieu où la sœur et le frère se sont fixé rendez-vous – à l'emplacement de la maison paternelle se dresse maintenant un hôtel[332].

Susini ne manque pas non plus d'inscrire le personnage de Sefarad dans la nostalgie et le regret des choses révolues : se rendant bien compte que la maison de son enfance a été démolie, Sefarad projette vaguement de se faire construire une maison sur la colline avoisinante, celle-ci ayant négligé le détail dans les documents de vente que toute la propriété avait été acquise par de nouveaux propriétaires. Elle regrette de ne pas être venue s'installer dans la maison paternelle plus tôt, malgré les insistances de son frère sur l'état de délabrement de la maison et du coût considérable qu'un éventuel redressement des murs aurait occasionné. Lorsqu'elle se rend compte de l'irréversibilité de la disparition de la maison, elle se met obstinément à souhaiter qu'une catastrophe naturelle emporte les constructions actuelles afin qu'elle puisse retrouver les pierres de l'ancienne maison, coûte que coûte : « Jaunes et usées, noires de fumée par endroits, celles de granit bleu et rose qui étaient autour des portes et des fenêtres… Et de mes mains, je la rebâtirai… Lentement, hâtivement… » (YF, 69).

[332] Cf *La Renfermée, la Corse*, l'essai où Susini adresse une critique virulente aux Corses qui ont vendu leurs terrains aux promoteurs étrangers.

Face au réalisme du frère, les souvenirs de Sefarad sont empreints d'un romantisme rêveur : elle brosse l'image d'une enfance pauvre, mais heureuse, où la corvée des femmes ou encore leur illettrisme sont marqués d'une aura nostalgique.

Sefarad sert également d'interface à l'idée de Susini que l'enfance à la campagne est préférable à l'enfance urbaine, mettant en contraste en l'occurrence la vie de Sefarad avec celle de son mari dont l'expérience est « une enfance de ville. Et de riche. Une enfance de riche à la ville, c'est sans odeur » (YF, 67). Même leur rupture est définie par une métaphore relative à la dichotomie campagne – ville : « Entre lui et moi, il y avait eu l'air vicié de la ville » (YF, 82). Même si Sefarad a vécu toute sa vie adulte en ville, s'accordant sur son rythme et ses pulsions et ayant profité de l'anonymat que la ville permet, elle est demeurée fondamentalement attachée à la campagne. Les valeurs les plus primordiales dans le système de références de Sefarad s'affrontent ainsi dans son couple.

C'est aussi sur le fond de la ville que se projette la solitude de Sefarad : c'est là qu'elle erre sans but. Deux occurrences mettent en avant la solitude de Sefarad dans la ville :

> J'errai dans les rues désertes de la ville. Plus que partout ailleurs, la solitude suinte des murs trop propres, elle traîne au bord des mers blanches et s'accroche aux visages, pleins de santé. Elle est à Stockholm, la solitude, niée par tout, partout présente. (NA, 115)

> Marcher, marcher sans fin dans la ville, cernée par la nuit, le froid et la fatigue, quand de partout, de la clarté et des ombres, du miroitement du fleuve des réverbères, du son fêlé d'une cloche, ne sort que solitude, c'est déjà comme si tout était fini, c'est déjà la mort. Tout au bord de l'eau le corps glisse ; lorsqu'on marche sur l'extrême bord d'un précipice, on tombe dans le vide si on ne se sent plus soutenu par l'espoir de s'en sortir. (YF, 120)

La même errance sans but et la même aliénation que connaît Sefarad frappe Dona Inès, une vieille dont le plus grand rêve est de connaître la ville. Son désir est pourtant paré par Fabia, qui la connaît trop bien : « Si je vous racontais la ville… ce que j'y ai vu…. vous ne pourriez plus vivre tranquille… mourir en paix… » (YF, 165). Sans divulguer son secret, Fabia

dévoile son sein droit marqué par une profonde balafre, signe de la violence urbaine à laquelle personne n'échappe.

En revanche, la notion de campagne est constamment accompagnée de personnes chaleureuses ou de souvenirs attendrissants. Ainsi, le discours ponctuant la rencontre entre Sefarad et son frère Sabé est d'abord présenté comme un dialogue, puis à partir de la page 70, le discours de Fabia la narratrice devient une incantation, sous forme de monologue intérieur, adressée à son frère dont le début met en avant un dialogue d'autrefois :

> Je t'écoutais et je te croyais… Tu m'écoutais et tu me croyais dans le clair-obscur des après-midi d'été silencieux où Mère nous laissait parler à voix basse après avoir tiré les volets de bois au milieu desquels il y avait deux grands cœurs que faisaient trembler sur nos oreilles les feuilles du magnolia lentement remuées par la brise de mer en un mouvement fugitif et tendre comme la pulsation délicate, diffuse et chaude de nos désirs. (YF, 70)

Dans la dichotomie ville-campagne se lit le dilemme du personnage principal chérissant les valeurs de la vie simple de la campagne qui ne s'accordent pas au mode de vie citadin sans repères véritables pour elle. L'enfance à la campagne correspond à la pureté des désirs poétiques et nostalgiques, à l'unité familiale ; la ville représente l'incertitude et le caractère discontinu des relations superficielles et fugitives.

5.2.7. Regard unificateur et séparateur

Les textes de Susini se présentent comme fondamentalement visuels, si l'on considère le regard comme un phénomène phénoménologique ou social. Le regard est un des actes de fondation et d'inscription de l'être dans le monde, car le monde que l'individu se construit n'est qu'un prolongement et une maturation de sa vision. Comme le montre Merleau-Ponty, le regard est primordial dans l'élaboration d'une vision du monde : « Le langage des yeux, […] dit le rapport au monde de celui qui le porte », affirme-t-il[333]. Pris dans une acception sociale, le regard peut aussi être un outil puissant de domination symbolique dont l'efficacité de l'utilisation manipulatrice et le pouvoir de suggestion sont dénoncés par Pierre Bourdieu[334].

---

[333] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 5.

[334]*Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques. op.cit.*, p. 37.

Le regard participe à la problématique de l'ambivalence en ceci qu'il est simultanément une force positive et négative : il inscrit l'individu dans le monde, mais si celui-ci l'en détourne, le regard est également ce qui isole l'individu dans sa solitude. Susini a donné à deux de ses romans un titre relatif à un aspect de la vision : *Le premier regard* et *Les yeux fermés*. Dans l'ensemble, le regard est, sur un plan thématique, unificateur dans l'œuvre de Susini lorsqu'il consolide les liens entre les membres d'une communauté, mais séparateur quand il opère un hiatus entre des individus d'origine différente ou entre des individus de deux générations séparées par des valeurs divergentes, comme nous avons pu le voir plus haut.

La diégèse du roman *Les yeux fermés* se déroule sur la terrasse d'une île au moment des retrouvailles de Sefarad et Sabé. Le jeu scopique se poursuit tout au long de l'histoire jalonnant leur conversation : tantôt le frère regarde sa sœur droit dans les yeux, de biais ou la fixant avec attention, il la regarde sans étonnement ou lui lance un regard froid, tantôt ils se regardent dépaysés ou restant l'un comme l'autre les yeux fermés. Par ailleurs, on parle d'un regard furtif, sceptique ou paisible selon les circonstances, quand ne sont évoqués les yeux graves, baissés ou plissés.

L'intitulé *Les yeux fermés* fait de prime abord allusion à un regard érotique, celui d'une femme qui ferme les yeux tout en se sachant regardée par un homme : elle est « effrontée » (YF, 11), car elle regarde un homme « même les yeux obstinément clos » (YF, 13), ce qui est une manière de regarder encore plus insolente que lorsqu'on les pose sur lui grands ouverts, nous informe la narratrice. D'autre part, Sefarad reconnaîtrait les pas de son frère même les yeux clos : « Si j'avais gardé les yeux fermés, j'aurais su que c'était toi qui montais le sentier…. » (YF, 47).

Au fil de la narration, l'érotisme bascule dans l'incestueux par le regard que se renvoient les personnages principaux Sefarad et Sabé, sœur et frère. Un jour dans leur enfance, ils sont attaqués par un taureau et la panique les jette ensemble dans le foin d'une remise : « Dans tes yeux je vois ma terreur » (YF, 172), dit Sefarad, « [n]ous ne faisons plus qu'un, un seul regard figé » (YF, 172), synthétise-t-elle pour évoquer leur effroi. Ce regard ne sera qu'un prélude à ce qui s'achèvera aussitôt : étreinte incestueuse où la sœur entend le cœur de son frère battre en elle. Or, l'acte incestueux ne s'inscrira que comme une béance dans un regard ininterrompu,

interminable, car en se réveillant, tous les deux seront à nouveau immergés dans « le même regard d'étonnement puis de peur » (YF, 172).

L'étroitesse du regard entre frère et sœur sera le paramètre qui définira la direction que prendra l'existence de Sefarad, à partir du moment où Donata, la bonne de la famille, découvre Sefarad et Sabé serrés l'un contre l'autre ; découverte suite à laquelle le frère sera envoyé loin de la famille. Ce regard affectueux mutuel entre frère et sœur constituera pour Sefarad ce à quoi se mesurera son bonheur futur, l'inceste ayant été pour elle non pas une faute, mais une « joie nouvelle » (YF, 173). Toutes les relations amoureuses de Sefarad se projetteront, voire se compareront à ce qu'elle a partagé avec son frère dans leur enfance. Ne trouvant aucun rapport égalant celui qu'elle a vécu avec Sabé, sa vie sera vouée à une suite de ruptures et de départs à la recherche d'un bonheur introuvable, alors qu'elle doit en même temps faire face au fait que son frère a continué sa vie : il s'est marié et a des enfants, ne vivant pas, comme elle, dans la nostalgie de la pensée de l'autre (YF, 50).

Les yeux fermés sont également pris dans le récit dans un trope anticipateur : Fabia, jeune fille adoptée par le père de la famille s'enfuit pour revenir quelque temps après, regardant au pas de la porte la famille les yeux hébétés, comme si son regard glissait sur eux sans les voir, « comme s'ils regardaient autre chose, la solitude dans laquelle nous étions déjà sans le savoir, le pressentiment du malheur qui allait nous atteindre tous un an après, à peine » (YF, 105-106).

5.2.8. Entre avidité de vie et autodestruction

La vie, sous tous ces aspects jubilatoires, ne peut être que terne et vouée au tragique dans le monde susinien. Même la naissance, le plus grand moment de notre vie, est simultanément un commencement et une fin (YF, 104). « Nous naissons à la mort », fait dire l'auteur à la vieille Dona Inès, idée à laquelle adhère également Sefarad.

Une fois épuisées les ressources pour accepter une situation dans laquelle l'intéressée ne souhaite pas être – cavale de ville en ville avec des hommes divers – une deuxième voie pour échapper à la crise identitaire et existentielle s'offre à Sefarad : la fuite dans le suicide, fuite qui représente une destruction radicale de soi. « En l'absence de véritable solution, la tentation du suicide représente du moins l'espoir de cette résolution par la

fuite qu'est la dissolution de soi dans le néant »[335], explicite Heinich par rapport à cet acte clé que peut offrir la fuite dans le suicide dans un roman. Le suicide constitue une fuite hors du réel, un réel trop lourd à accepter par des êtres guettés par la résignation face à une vie trop difficile à gérer.

Sefarad semble au premier abord une jeune fille avide de la vie : elle connaît les joies du sentiment amoureux avec le russe Karl Jeromos : « le seul homme qui [l]'ait émue » (YF, 74). Pourtant, l'image de soi de Sefarad est construite dans la négativité : « Chez moi tout crève, les hommes et les plantes » (YF, 93-94), se présente-elle.

Elle a réussi la prouesse à laquelle d'autres héroïnes susiniennes aspirent – elle est passée au-delà de la généalogie :

> Je suis allée tout au bout, hors des racines. Le fond, je l'ai atteint et sur tant de sable, rien ne tient debout.
> Dans l'arène où se passe toute histoire, bernée, écorchée vive, tournée en ridicule, j'ai perdu mon nom et jusqu'à mon visage. La mort m'a frôlée comme à colin-maillard et perfide, déloyale, furtivement elle a glissé sans me marquer, et la folie aussi, dans l'épaisseur du rêve, avec des points de repère fait de rêve aussi. Au vide je dois un accord neuf, et dans ma chambre d'hôtel seule vit une fleur dans un verre. (YF, 36)

De part en part, un aspect plus sombre de sa vie adulte se découpe sur les évocations rêveuses de son enfance. Elle côtoie des personnes qui consomment des drogues et lui en offrent. Or, même si l'héroïne en prend, l'auteur ne peut s'empêcher de maintenir le côté naïf et innocent de Sefarad : prise dans un délire démoniaque et un rire frénétique, elle ne sait pas qu'elle est sous l'influence du haschisch (YF, 98).

> De gros nuages d'ouate éblouissante qui se font et se défont, glissent les uns sur les autres dans un vacarme assourdissant… Et mes yeux écarquillés (où ? mes yeux ?) sur ce corps mort (lequel ? le mien ?) d'où je décolle, libre enfin, fluide, vaporeuse… Je tourne et tourne sans fin sur moi-même pour devenir une petite bille dure et brillante, déboussolée, qui se cogne contre les murs… (YF, 98)

[335] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 177.

Cette recherche de l'au-delà la pousse à une tentative de suicide ; elle a déjà été tentée de « faire la nuit avant la nuit » (YF, 67) à cause de la monotonie de sa vie : « Il y a des minutes qui ne passent pas… Aussi longues que toute une vie… Alors on est tenté de dormir » (YF, 68), se confie-t-elle à son frère. Par son acte, elle a tenté de surpasser l'idée prêchée par l'église que nul ne sait le jour de son décès et ainsi de prendre sa destinée en main : « j'avais justement décidé du jour et de l'heure » (YF, 93), explique-t-elle. Or, dans le cas de Sefarad, Susini laissera le dernier mot – d'humour sec et de dérision – à l'église : la tentative de suicide n'aboutira pas à la mort. En revanche, l'incident du suicide de Sefarad permet à l'auteur de mettre en avant l'inconstance du corps médical : lorsque le médecin se rend compte qu'il ne peut aider Sefarad, il veut faire l'amour avec elle dans un but thérapeutique (YF, 93).

5.3. Dissolution irrévocable du couple

5.3.1. Couple sacrifié sur l'autel de l'amour maternel

Janine Renucci constate au sujet de l'évolution sociétale corse, lieu où se déroule l'histoire dans le roman *La Fiera* : « Comportements nouveaux et comportements traditionnels opposent les jeunes et les vieux, les éléments arrivés du dehors et ceux qui sont toujours restés sur place. C'est une source de dissensions internes, un choc et un stimulant [...][336]. Si le roman met au jour ces dissensions internes, la rencontre de Sylvie et de sa belle-mère Barbara est plus particulièrement une de ces rencontres entre deux éléments d'origine différente qui constitue un choc pour l'une comme pour l'autre.

À travers la relation entre Sylvie et Barbara, Susini cherche également à illustrer sa thèse selon laquelle, dans un monde marqué par l'éthique de la constance, les femmes ne se déchargent pas gratuitement du fardeau imposé par leur sexe. Issues de deux mondes opposés, leurs systèmes de représentation antagonistes sont voués à se heurter. Leur affrontement met en scène de la manière la plus cruelle la contradiction entre la liberté individuelle et l'adhésion aux valeurs dites anciennes. Sylvie est une jeune Normande qui après son mariage s'installe chez son mari et sa belle-mère. Les villageois ne connaissant rien d'elle ; ni son origine, ni sa fortune, ni son éducation, ils se basent sur la seule vertu immédiatement perceptible : sa

[336] *Corse traditionnelle et Corse nouvelle. La géographie d'une île.* Lille, Université de Lille, thèse de doctorat, 1975, p. 8).

beauté, qui dès son arrivée est intensément valorisée : « On n'avait jamais vu de visage plus gracieux, de sourire plus serein que celui de Sylvie. Tout était doux en elle, sa voix, son regard, la couleur blond cendré de ses cheveux et la grâce de ses mouvements. On avait plaisir à la regarder et comme une espèce de satisfaction devant son calme et sa douceur. » (F, 97). A défaut de connaître ses qualités plus intérieures, plus personnelles, la communauté s'en remet pour la juger à une qualité superficielle.

Barbara est d'une autre trempe : « inébranlable comme la roche que le vent ne bouscule pas », comme « le métal dur que l'eau ne traverse pas. Haute, raide comme les cyprès qui se dressent dans la vallée, zia Barbara respirait l'énergie et la fierté et n'en connaissait que les joies » (F, 124). Étant donné qu'elle est veuve, Barbara n'occupe plus la place de la première dans une configuration familiale originelle, ce qui a comme conséquence qu'elle surinvestit le lien affectif avec son fils. Elle veille jalousement sur la vie de couple de celui-ci et la force d'obstruction qu'elle oppose au jeune couple empêche son fils de leur construire une maison, tant de fois promise à Sylvie et qui représenterait l'apothéose de l'individualité et de l'unité de leur couple. Cette obsession de la mère de s'engager d'une manière véritablement obsédante dans leur vie empêche à son tour Sylvie de trouver sa place d'épouse, d'autant plus que son amour initial pour Matteo ne semble pas être des plus solides. Si elle est avec lui, c'est grâce à « un hasard en somme » (F, 15).

Parallèlement à la graduelle dépossession de toute prise sur soi s'opère la déconsidération communautaire de sa personne : la « délicatesse » (F, p. 97) occultée des premiers temps, devient « un objet de luxe » (F, 119), incapable de remplir sa fonction de femme épanouie, notamment parce qu'elle n'a pas produit d'héritier pour la lignée, mais aussi parce qu'elle se soustrait aux règles de sociabilité faites d'échanges de services et d'information ; refusant de participer à la messe et préférant rester au jardin lire ou tout simplement rêver, se soustrayant de ce fait au contrôle exercé par les autres femmes sur ses activités.

Ainsi déracinée, désocialisée, désillusionnée, Sylvie se décide à fuir ce qui est devenu un piège pour son épanouissement identitaire pensant que « le bonheur était partout ailleurs qu'ici, il était partout où [elle] n'était pas » (F, 83). Un jour, elle se rend en car à la ville espérant pouvoir prendre le bateau vers des régions connues. Or, arrivée à destination, elle est frappée

d'indécision et ne se résout pas à franchir le dernier obstacle la séparant de et pouvant la faire renouer avec sa vraie liberté : la mer. L'indécision de Sylvie devient progressivement l'instrument de sa déchéance. Quand son mari vient la chercher, elle n'est ni déçue ni heureuse. Le fait d'être obligée de rester dans l'île lui est égal, elle se résigne à être reprise comme un vieil objet, davantage par convenance sociale que par amour. En vérité, sa résignation est antérieure à la fuite : s'il n'y a d'issue possible, c'est que, « à vrai dire, il n'y en avait jamais eu » (F, 83).

Cantonnée dans un environnement dont maintes dimensions lui échappent – les objets étranges et étrangers pèsent sur elle, même les oiseaux semblent chanter dans une autre langue que chez elle – Sylvie n'arrive pas à s'expliquer ses choix : « comment […] aurait-elle pu exprimer ce qu'elle ne comprenait pas elle-même ? » (F, 14). Elle s'affranchit de la responsabilité de ses choix, sa vie lui semble « un hasard en somme » (F, 15), un destin auquel elle avait toujours espéré échapper « par un détour quelconque, par une fissure miraculeuse » (F, 15). Le peu d'espoir qu'elle entretient quant à un futur meilleur s'estompe aussitôt au profit d'un fatalisme absolu : « Un jour arriverait ce qui libère. Mais ça ne se passe jamais comme cela, elle le savait » (F, 15). Le dilemme de Sylvie, c'est que son mari auprès de qui elle choisit de rester, car naguère médiateur de son désir, devient aussi ce qui l'empêche de se construire et ce qui cimente l'aliénation de sa personnalité. Quand Sylvie choisit de demeurer dans le mariage, elle opte également pour ce qui jugule son soi aspirant à une réalité plus authentique et aussi pour ce qui, finalement, scellera son destin tragique.

C'est la figure de Sylvie qui semble manifester le plus de similitudes avec le vécu de Susini et c'est dans sa description que le lecteur décèle l'écho de l'ambivalence proprement susinienne. Sylvie est doublement ambivalente, car tout en étant partagée entre deux mondes, le Nord et le Sud avec leurs systèmes de représentation respectifs, elle est aussi scindée entre l'attachement pour un Corse et le détachement graduel de la Corse. Susini, marquée elle-même par des sentiments contradictoires envers cette île, semble à travers la fictionnalisation de cette étrangère avancer la thèse selon laquelle, tant il est difficile d'aimer la Corse, on ne peut s'en acquitter qu'au prix de sa vie. Toute tentative d'émancipation s'inscrit dans le triptyque résignation – indifférence – extinction de soi. La possibilité d'une fuite n'est

qu'illusoire tout comme l'ultime dilemme de Sylvie : s'accrocher à la vie ou lâcher prise ? A défaut de montrer explicitement la xénophobie insulaire du doigt, la solution de Susini est d'accorder le dernier mot à la malaria dont Sylvie est atteinte. Voilà la punition appropriée pour une femme qui a davantage aimé l'aspect corporel de l'amour que les qualités d'un homme incarnant les valeurs inhérentes aux structures sociales dont il est le représentant. Or, ce n'est pas, en dernier ressort, la résignation et la mort qui l'emporteront, mais l'ambivalence : celle de Nunzia, d'Angnola, de Sylvie et des autres qui se répand comme des anneaux dans l'eau pour finalement atteindre non seulement les rives de l'île, mais réussit paradoxalement l'exploit de pénétrer bien au-delà des montagnes pour faire s'effondrer jusqu'aux plus solides balises sociales.

5.3.2. Destin incompréhensible à accomplir

Corvara ou la malédiction est à côté de *La Fiera* un ouvrage où la fracture dans le couple est dans un état d'avancement poussé. Dans *La Fiera*, le lecteur assiste aux derniers moments de Sylvie avant qu'elle n'expire, alors que la situation dans *Corvara* en diffère dans la mesure où l'héroïne Corvara, même si elle est hantée par un mauvais pressentiment, ignore en vérité le destin qui est en train de s'accomplir ailleurs.

Comme nous avons pu le voir avec des ouvrages comme *La Fiera* ou *Je m'appelle Anna Livia*, le tragique s'inscrit foncièrement au centre de l'œuvre de Susini. Avec la pièce de théâtre *Corvara ou la malédiction*, Susini porte le tragique à son comble et par le contenu – la culpabilité – et par la construction – la tragédie. Tous les éléments du tragique y sont présents : le malheur, la faute, la fatalité. A l'instar du roman *La Fiera*, *Corvara ou la malédiction* respecte les trois règles classiques d'une pièce : unité d'action, unité de lieu et unité de temps.

Corvara ou la malédiction est le dernier volet du triptyque que Susini consacre à la Corse. Il s'agit d'une pièce de théâtre en un acte et trois tableaux, dédiée à Albert Camus. Le premier tableau expose les faits, le deuxième les reprend en écho et le troisième offre le dénouement de la pièce. La pièce compte neuf personnages au total dont trois sont nommés : la mère, la jeune fille Paolella, la bonne, le père, Corvara, l'enfant, Tchatcha le voisin, la voisine et le berger. L'action se déroule dans un petit village de montagne en Corse, en plein hiver. Pour seul décor, la pièce a la salle commune de la

maison des montagnards. Le dixième personnage, Francesco – un prêtre défroqué - autour duquel se greffe toute l'action ne monte jamais sur scène. A la fin du troisième tableau, un berger vient confirmer les craintes de tous : Francesco est retrouvé mort au pied du clocher de l'église de son village natal. Une des questions adressées par la pièce est de savoir si Francesco Luca paie pour ses fautes ou s'il est de ceux qui sont injustement marqués « dès qu'on sort du ventre de sa mère » (*RC*, 260). Ces personnages ne sont pour Susini qu'un prétexte, car les vrais acteurs ne sont pas les êtres humains, mais Dieu qui châtie Corvara et son mari de l'avoir offensé. En ceci *Corvara ou la malédiction* est une pièce tragique. Or, si la tragédie antique met en scène la découverte d'un désastre et de sa signification qui le plus souvent réside dans la réalisation de la justice divine, *Corvara* s'y soustrait dans la mesure où la raison du tragique n'est pas véritablement explicitée et que la justice divine n'est pas rendue.

Corvara est une femme qui est attirée malgré elle par le prêtre solitaire du village, à qui elle fait des avances et avec qui elle finit par se marier en dépit des mises en garde des villageois de ne pas s'engager dans une relation avec lui. Quand son mari disparaît dans une tempête de neige, Corvara vient à l'instar d'une messagère annoncer la disparition de son mari à son beau-frère, qui aussitôt part à la recherche de son frère en compagnie de Tchatcha, le voisin. Dès l'ouverture de la pièce, les hommes sortent, ce qui fait que toute l'action de la pièce est portée par des femmes. Corvara, accompagnée de son enfant aveugle, s'installe dans la salle et partage le tourment de son âme en proie à la révolte en face d'un destin qu'elle ne comprend plus. La pièce s'ouvre directement sur une scène dialoguée entre Paolella et sa mère, qui demande à celle-ci d'éteindre une des deux lampes allumées, car deux lumières portent, selon la mère, malheur et on ne garde deux lampes allumées que lorsqu'on veille un mort. A l'entrée de Corvara, le dialogue sur les lumières s'avère constituer un présage de mauvais augure sur le fond duquel Corvara vient clamer son infortune à sa belle-famille. Corvara se construit par différenciation et en opposition par rapport aux autres femmes dans la pièce du fait qu'elle est l'élue des dieux pour accomplir un acte tragique « […] il y avait un signal à donner et je l'ai donné » (RC, 205). Elle introduit également une discordance avec sa contemporanéité dans la mesure où les gens dont elle est entourée semblent être d'accord en ce qui concerne l'offense de Francesco, tandis qu'elle prend sa défense et tente de

dénoncer Dieu comme le fautif de leur malheur, évoquant en outre le détail que Francesco n'était pas consacré. Certaines figures, comme la bonne ou l'enfant, ne semblent être créées par Susini que pour servir de faire-valoir au tragique qui se déroule. Au centre de l'intrigue s'établit un réseau thématique : les thèmes de la transgression de l'individu et du châtiment divin, la lutte entre le devoir personnel et la société, l'immédiateté de l'histoire et la portée universelle du sort des hommes, la liberté et le déterminisme, ainsi que l'impiété et l'expiation de la faute.

Selon la conception de Roland Barthes[337], tout héros tragique naît innocent. Or, dans l'univers tragique de Susini, l'être est marqué par la faute dès sa naissance. La théologie de Susini est impitoyable : la question n'est pas de savoir si l'on est accablé ou non, mais si l'on est culpabilisé injustement ou non. L'interrogation théologique se ramène simplement à une question de gradation : dans quelle mesure est-on coupable ? La réponse de Susini est sans équivoque : « On ne choisit pas le malheur !... […] Quand on est marqué, on l'est dès qu'on sort du ventre de sa mère et déjà le cri qu'on pousse en naissant est celui du désespoir… » (RC, p. 260). Tout autant que la loi du talion manifeste son existence dans l'univers, l'enfant doit payer pour les fautes de ses parents.

Selon Barthes, « la division est la structure fondamentale de l'univers tragique »[338]. Or, dans un premier temps, qu'est-ce qui définit véritablement le tragique ? Le tragique peut être défini comme le

> principe philosophique qui est inscrit au cœur de la tragédie, mais qui peut parcourir n'importe quelle œuvre littéraire comme n'importe quel événement de la vie. Il naît de l'affirmation que la nécessité, aveugle, provoque l'irrémédiable.[339]

Christophe Cusset dénonce cependant la difficulté d'octroyer une définition exhaustive au terme en explicitant son côté ambivalent :

---

[337] Roland Barthes, *Sur Racine* (1963), *in Œuvres complètes*, *t. 1,* Paris, Seuil, 1993, p. 1020.

[338] *Ibid.*, p. 1013.

[339] Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Herbert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 220.

> Le tragique est un phénomène troublant. Il est riche et divers. Il échappe en partie à la définition. Il apparaît d'emblée en rivalité avec la tragédie qui le fait naître. Il montre tantôt la grandeur de l'homme, tantôt sa misère. Il fait du héros un coupable et un innocent. Il afflige et attire à la fois. Le tragique se trouve donc au cœur de multiples ambiguïtés qui rendent son approche difficile. Mais ces ambiguïtés sont la caractéristique même du tragique.[340]

Quel mode d'écriture plus efficace donc pour rendre en texte les interrogations fondamentales et les ambivalences de l'être-au-monde des mortels qu'un genre qui *per se* est défini comme ambigu ?

Corvara tombe amoureux d'un homme malheureux, en proie à une tourmente existentielle, à la suite de laquelle il décide de renier sa fonction de prêtre. Si au commencement elle est motivée par une forte envie de lui venir en aide, il exerce simultanément sur elle un pouvoir teinté d'érotisme : il est beau, taciturne et possède un côté mystérieux. En même temps, il semble flatté de l'attention qu'elle lui porte et Corvara semble le seul être à parvenir à pénétrer l'hermétisme de son monde reclus. Même si l'amour de Corvara est doublé d'un altruisme fortement présent, son amour ne paraît pas moins authentique et sincère : « A présent qu'il était là, lui, le ciel se refermait sur ma tête, le monde devenait tout petit et lui, il grandissait dans mon cœur, y prenait toute la place… » (RC, 214) Cet amour prend de part en part possession de Corvara : « Quand il est entré… Mon cœur s'est arrêté de battre » (RC, 214) et progressivement elle avoue sa dépendance vis-à-vis de lui. Or, comme dans *C'était cela notre amour*, l'existence de l'amour est doublée d'un signe de mauvais présage : « Déjà il y avait cette large blessure au creux de moi… Et cette menace. Comme un désespoir sans savoir pourquoi… » (RC, 214). Alors que Corvara est habitée par un trouble certain et qu'elle semble scindée dans ses émotions quant à la décision de Francesco de quitter sa fonction, son amour pour lui ne semble pas vaciller dans le cadre du récit. Corvara finit néanmoins par servir de catalyseur d'un mal programmé par les forces divines. Alors que Francesco est rongé par une peine inconsolable, c'est Corvara qui lui inflige la blessure finale, en lui lançant une injonction fatale, le faisant basculer dans un malheur irréversible.

[340] Christophe Cusset, *La tragédie grecque*, Paris, Seuil, 1997, p. 56.

En tant que lecteur, il est difficile de formuler un jugement moral sur les actions, étant donné que l'action dans la pièce s'inscrit dans une chaîne d'événements, déterminés d'une manière causale par ce qui semble être un atavisme tragique.

5.3.3. Parole meurtrière

« Il n'y a pas de mots neutres »[341], écrit Bourdieu. L'œuvre de Susini est baignée de reflets de cette constatation. Chez Susini, la fonction qu'assume la parole n'est jamais aléatoire : elle est soit lacunaire comme chez Nunzia, soit abondante ou éminemment proverbiale et sentencieuse comme chez les villageois commentant une situation communautaire ou privée dans *La Fiera*, ou encore fatidique comme les propos de Corvara dans *Corvara ou la malédiction* : « Sois maudit entre tous, toi qui portes le malheur... » (RC, 212) à l'adresse de son mari qui finira bien par mourir. Susini n'explicite pas les circonstances précédant ces propos acrimonieux, outre le fait que Corvara les prononce contre son gré : « Je ne le voulais pas. Je ne le souhaitais pas…. On dit des mots que le cœur ne veut pas, et le malheur arrive…» (RC, 206) et que Corvara semble avoir agi sans motivation : « Si on raisonne, il n'y a pas de raisons… » (RC, 206). Or, Susini procure tout de même au lecteur les vrais motifs de Corvara, inscrits non pas dans une logique ancestrale, antique, mais portés tout autant par la logique d'une femme moderne désenchantée; son éreintement face à une situation dont elle n'est pas à même de saisir le sens : « Parfois on est à bout de forces, à bout de raisons, à bout de prières. Quand on est à bout de tout, on dit n'importe quoi… » (RC, 206). Corvara, décontenancée dans son épuisement, ne sait ni offrir d'explication à ses propos ni interpréter la conduite de son mari, foncièrement négative telle qu'elle la relate : « Il touchait à une chose et elle se cassait. Il s'éloignait, et le ravin était là. Si devant lui s'ouvrait une route large, il ne la voyait pas, ou plutôt c'est comme si elle n'existait pas, il allait dans le fourré épais et recevait toutes les ronces en plein visage… « (RC, 207). Alors que Corvara se sait condamnée au destin qu'elle est en train d'accomplir, elle envisage néanmoins une autre issue possible : si elle avait respecté le silence, l'issue néfaste aurait pu – éventuellement – ne pas se réaliser.

341 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, *op.cit.*, p. 18.

La parole est pour Susini ce qui lie l'être à la société et à l'histoire : « La parole, ça engage. Il y va de l'honneur. C'est un gage de vie » (RC, 215). Inversement, cela implique, comme nous avons pu le constater dans le cas de Francesco, le prêtre, que la parole non tenue signifie un non-gage amenant infailliblement la mort : « La faute est toujours suivie du châtiment » (RC, 250) ; le lien de cause à effet est sans équivoque dans l'univers susinien. La parole l'emporte sur le raisonnement : même si on se sait en tort, la parole ne se reprend pas (RC, 253), car elle fait partie d'un contrat que l'on ne rompt pas impunément. La parole donnée amène des conséquences qui ont un impact sur les paramètres fondamentaux de la condition humaine, car une fois la parole donnée, l'individu n'est plus libre de choisir ses actions et sa conduite.

6. Une maternité défaillante

« J'oublie quelques fois [...] que j'ai un enfant », avoue la narratrice dans *C'était cela notre amour* (174), s'excusant de la sorte du fait qu'elle n'a pas de photo de son enfant à montrer à celui qui vient de lui en montrer une du sien. « Je ne dois pas être comme tout le monde. [...] Je suis une mauvaise épouse, je dois être une mauvaise mère », renchérit-elle. Décidément, cette image de la mère ne correspond pas au cliché de papier glacé souvent perpétué en faveur d'une mère dite parfaite. Or, une mère parfaite existe-t-elle vraiment ?

Les positions par rapport à la fonction maternelle varient selon l'époque à laquelle elles sont présentées et selon la personne qui se prononce. Il semble en effet y avoir autant de prises sur cette question qu'il y a de locuteurs émettant une opinion. Certains[342] mettent en avant le fait que l'effritement de la cellule nucléaire qu'a constitué la famille traditionnelle dans la société contemporaine est imputable à la dilution des rôles entre les femmes et les hommes et notamment au choix des femmes de parfois préférer vivre seules avec leur progéniture. Pour d'autres, l'amour maternel a ceci de particulier qu'il semble jouir d'un statut inébranlable dans notre société : quelles que soient les maltraitances maternelles à l'égard de son enfant, une dénonciation explicite la mettant en question peine à être acceptée par toutes les professions spécialisées en la matière : « Nous

[342] Wendy Hollway, Brid Featherstone (éds.), *Mothering and Ambivalence*, London, New York, Routledge, 1997, p.9.

sommes tous nés des eaux amniotiques maternelles, et le recours à une représentation idéale de la féminité est inscrit chez l'être humain quelle que soit sa race ou son époque »[343], explique Françoise Dolto évoquant l'auréole entourant la maternité.

Dans une perspective psychologique, l'ambivalence maternelle est, à en croire Michèle Benhaïm[344], une nécessité structurante dans les rapports entre mère et enfant dont le manque induirait une pathologie. L'ambivalence maternelle ne serait donc pas quelque chose à supprimer, mais elle devrait s'exercer de façon structurante tant pour la mère que pour l'enfant. Selon Benhaïm, le « vrai » amour maternel pacifié, non ambivalent, serait le mythe de notre temps.

Au sein de la relation mère-enfant, l'ambivalence s'avère soit positive, soit négative selon la manière dont la mère fait face aux demandes de l'enfant. Si l'ambivalence de la fonction maternelle est positive, elle offre à la fonction paternelle l'espace et le temps d'effectuer la séparation entre la mère et l'enfant. Cette coupure est nécessaire et vitale en ce qu'elle autorise en amont la possibilité de retrouvailles entre les deux. A défaut d'un tel clivage introduit par la fonction paternelle, la séparation est rendue impossible et l'état de fusion est maintenu. L'amour viable se fonde ainsi, selon Benhaïm, sur une séparation entre la mère et l'enfant où la fonction paternelle joue un rôle crucial.

Dans la fiction de Susini, la fonction paternelle fait le plus souvent défaut, ce qui rend la séparation entre la mère et l'enfant si problématique. Le manque de clivage entre les deux fait en sorte que leur relation se renforce au fil des années et devient indissoluble ; Nunzia et sa mère forment une unité dans laquelle leurs traumatismes respectifs se reflètent et se nourrissent alors que les tentatives de transgressions des normes d'Angnola trouvent leur contrepoids dans les injonctions limitatives de sa mère. Quelquefois, la fusion entre la mère et son enfant est cimentée et fait en sorte qu'une tierce personne tente de la briser d'une manière plus ou moins violente et tragique : Sylvie, par exemple, dépérit sous le poids du rapport fusionnel entre sa belle-mère Barbara et son mari Matteo.

---

[343]*Le féminin*, *op.cit.*, p. 74.

[344] *L'ambivalence de la mère. Étude psychanalytique sur la position maternelle.* Paris, Érès, 2001, p. 11.

Les mères dont Susini brosse le portrait sont issues du pourtour méditerranéen : elles sont corses dans les trois premiers écrits *Plein soleil, La Fiera* et *Corvara*. Dans la société corse, du moins celle dont Susini offre la représentation, l'individu fait partie de la collectivité plutôt qu'il n'est un individu à part entière. Le privé et le collectif s'amalgament. La vie est strictement réglée par les traditions, les croyances et des exceptions à ces règles ne sont pas tolérées. Le devoir de l'individu est de mettre en avant le bien commun au détriment de son propre intérêt. Ceci est exigé aussi bien par l'église que par la communauté et la famille, exigence qui incombe souvent à la mère dans ses rapports avec ses enfants – ses filles – voire ses belles-filles. L'idée née au XVIII siècle en Europe que chacun est un individu unique avec le droit de s'exprimer et doté d'une volonté libre[345] est loin du portrait que dresse Susini de la Corse de la première moitié du XXe siècle, notamment dans les relations entretenues entre les femmes de différentes générations.

D'un point de vue social, toute femme accédant, selon Eliacheff et Heinich[346], au statut de la maternité est confrontée à deux modèles d'accomplissement répondant à des aspirations le plus souvent contradictoires – soit mère, soit femme. L'éventail des positions de la femme s'inscrit entre des pôles opposés : être mère signifie que la femme est le maillon d'une lignée familiale, dépendante, respectable, dévouée aux autres, procréatrice ; être femme correspond aux paramètres contraires : être un individu doté d'une personnalité spécifique, autonome, désirable, se consacrer à perfectionner ses qualités, ses compétences et être créatrice. Il incombe à la femme de concilier les paramètres divergents des deux statuts : certaines tiennent, selon Eliacheff et Heinich, des positions médianes arrivant à moduler leur position selon les âges de la vie, alors que d'autres se retrouvent davantage d'un côté que de l'autre.

Dans les ouvrages plus tardifs de Susini, le pays d'origine des femmes n'est pas explicité. En règle générale, la figure féminine dans ces romans représente une femme moderne, émancipée, à laquelle la maternité ne pose pas de limitations dans ses choix concernant sa vie professionnelle ou amoureuse. Toutefois, ces femmes se trouvent devant les modèles

[345]Kaari Utrio, *Perhekirja. Eurooppalaisen perheen historia* [Livre sur la famille. L'histoire de la famille européenne], Helsinki, Tammi, 1998, p. 462.
[346] *Mères-filles. Une relation à trois*, *op.cit.*, p. 18.

d'accomplissement contradictoires dont parlent Eliacheff et Heinich et elles ne les réconcilient pas sans quelques difficultés. La majorité des mères dans la fiction de Susini peuvent justement être répertoriées dans la catégorie baptisée par Eliacheff et Heinich « les mères défaillantes ». Or, en quoi consiste la défaillance humaine ? Eliacheff et Heinich en donnent une définition générale dont la portée dépasse la seule fonction maternelle, même si en l'occurrence, c'est la mère qui est visée :

> Objectivement, à ne plus assurer, de manière permanente ou transitoire, les devoirs de la position que l'on est censé occuper, telle, ici, la position maternelle : devoir de présence, de protection, d'éducation, de surveillance, de transmission. Subjectivement, la défaillance porte sur l'inconditionnalité de l'amour, cette exigence exorbitante des enfants à l'égard de leurs parents : exigence à la mesure de leur propre amour et de leur dépendance humaine.[347]

Selon Eliacheff et Heinich, la défaillance est inhérente à la nature humaine et de ce fait, il est inévitable qu'elle soit présente dans la relation entre deux individus. Elle est donc une des constantes de la relation entre mère et enfant. Or, la défaillance n'est pas seulement incontournable, mais le repérage des insuffisances de la mère sont nécessaires pour que la toute-puissance inconditionnelle accordée par l'enfant à la mère s'effrite, afin qu'il puisse se dégager de son emprise.

Eliacheff et Heinich distinguent deux grandes catégories de défaillances : les défaillances objectives et les défaillances subjectives. Les manquements objectifs de la mère à ses devoirs sont objectivement repérables par un tiers, en l'occurrence la fiction. Le manquement subjectivement vécu par l'enfant, telle la défaillance par excès, est plus difficilement repérable car il est souvent socialement valorisé. En tout état de cause, on ne saurait établir, à l'en croire Eliacheff et Heinich, de relation proportionnelle entre l'impact de la défaillance objective de la mère et l'intensité de l'atteinte sur le vécu subjectif de l'enfant. Tout compte fait, ce n'est peut-être pas la proportionnalité d'un tel lien qui constitue l'enjeu central de la relation mère-enfant dans sa perspective défaillante, mais le

[347] Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères-Filles. Une relation à trois*, *op.cit*, p. 203.

côté subjectif : la manière dont mère et enfant s'engagent face à une telle réalité.

Rappelons finalement que l'ambivalence maternelle n'est pas la même chose que l'ambivalence de la mère : la mère peut tout à fait être ambivalente, non pas vis-à-vis de ses enfants, mais par rapport à d'autres éléments présents dans sa vie. Comme le constate Rozika Parker : « L'ambivalence maternelle ne constitue pas une condition anodine de sentiments mitigés, mais un état d'esprit complexe et contradictoire […] »[348]. A en croire Parker, l'ambivalence maternelle est déterminée par des interactions complexes entre les réalités externe et interne et doit être définie à partir de paramètres sociaux et culturels. Cela dit, les ambivalences que ressent la mère vis-à-vis d'une personne autre que son enfant ou un objet peuvent avoir des répercussions sur l'ambivalence qu'elle ressent par rapport à sa maternité.

Dans ce qui suit, nous avons choisi de regrouper la figure maternelle dans l'œuvre de Susini dans quatre sous chapitres distincts : les mères présentes, les mères absentes, les mères incestueuses et la figure de la mère entre mythe et madone.

6.1. Mères présentes

Des représentations aussi bien individuelles que culturelles entourent la fonction maternelle. Il est certainement censé de garder à l'esprit le fait que la maternité n'est pas pour toutes les femmes l'objectif ultime de leur existence, mais pour certaines, il s'agit seulement d'un stade parmi d'autres dans une longue séquence d'événements contribuant au développement de l'individu. L'intensité de l'investissement de la femme dans la maternité varie selon les motivations de la femme à différents moments de sa vie. Le degré de présence affective et intellectuelle est également soumis à des fluctuations diverses. Il est clair que la présence maternelle dans la vie de son enfant ne signifie pas automatiquement une relation réussie avec celui-ci.

6.1.1. La culpabilité déchirante d'une mère

Dans *La Fiera*, Francesca, la mère de Nunzia, est déchirée par sa culpabilité vis-à-vis de son fils mort, tandis qu'elle ne manifeste pas ce même sentiment

---

348 « The Production and purpose of maternal ambivalence », *Mothering and Ambivalence*, *op.cit.*, p. 17.

envers Nunzia qu'elle choisit d'ignorer. Ce thème de mère et de femme coupable devient la préoccupation centrale de Susini dans la pièce de théâtre *Corvara ou la malédiction*, où l'héroïne est déchirée entre sa propre culpabilité et celle de son mari qu'elle endosse comme si elle était la sienne.

Corvara fait partie des mères dont le rôle de mère n'est pas la fonction primaire de leur vie. Dans son cas, c'est la question de la culpabilité qui l'obscurcit et qui constitue le noyau de son dilemme : si l'on est poussé malgré sa volonté à un acte, en est-on dans tous les cas responsable ?

La maternité de Corvara se définit par rapport à sa culpabilité : elle ne saurait être une mère sans faute. Or, sa culpabilité n'est pas en apparence reliée à sa fonction maternelle ; elle réside initialement dans le fait d'avoir aimé un homme aveuglément, au détriment du respect pour le code social immémorial : la femme doit demeurer passive et attendre d'un homme les avances, qu'elle doit décliner pudiquement. A la vue de Francesco, son futur mari, elle tombe éperdument amoureuse de lui, malgré les avertissements des villageois : « C'était une force plus forte que moi et qui m'aspirait… » (C, 215), « Je lui ai dit que je voulais bien être sa femme » (C, 215), avoue-t-elle à la consternation de la domestique de son beau-frère. Tous ses efforts pour se battre contre cet amour interdit avec un prêtre défroqué sont vains. L'homme, de son côté, est également coupable de ne pas avoir tenu son engagement envers l'église et de ce fait envers les gens. De cette union naît un petit garçon, frappé de cécité, il est « [a]veugle comme la faute. Aveugle comme le malheur » (C, 238). La culpabilité de Corvara a donc à ses yeux un lien avec sa maternité : elle est punie à travers le handicap de son fils.

Les informations sur la fonction maternelle de Corvara sont parcimonieuses, mais selon les quelques indications qui sont révélées son rapport avec son fils, ils dorment depuis toujours ensemble (C, 211), ce qui indiquerait qu'il pourrait s'agir d'un inceste platonique dans le sens où, à eux deux, ils excluent le père de leur entité dysfonctionnelle.

Nous voilà donc devant un couple doublement coupable. A la culpabilité entourant les motifs de Corvara de se lier à Francesco s'ajoute celle qu'elle ressent après lui avoir prononcé une malédiction, ce qui lui a fait quitter le foyer. Lorsque le lecteur rencontre Corvara, sa féminité est déjà subsumée par la question de la faute ; la sienne notamment, mais aussi celle de son mari. La maternité de Corvara n'est évoquée que comme un

instrument de vengeance : toute transgression de la loi sacrée entraîne un châtiment dont la cible est non seulement la femme, mais aussi son enfant.

Corvara est un personnage tragique dans le sens où elle incarne une personne qui lance à Dieu un défi qui remet en cause la notion de fatalité : elle met inlassablement en doute les raisons que peut avoir Dieu de la tenter et n'hésite pas à avoir recours au blasphème. Elle est une femme foncièrement moderne puisqu'elle prend ce qu'elle veut et ne craint pas la transgression des limites : peu lui importe que l'objet de son désir soit un homme exclu par la communauté. Alors que sa façon de concevoir sa culpabilité relève du monde tragique, ses actions relèvent d'une sphère d'actions marquée par la liberté moderne d'agir que connaissent les femmes.

6.1.2. Mère soumise et effacée

Il est de ces mères qui dans un effort d'honnêteté et de franchise, ou tout simplement par inadvertance, transmettent à leurs enfants de l'information sur les circonstances de leur mise au monde et, sur leurs différents âges de l'enfance et de l'adolescence, éléments qui ne participent pas nécessairement à une construction identitaire profitable pour l'enfant. La mère de Fabia dans *C'était cela notre amour* compte parmi celles-ci. Elle adhère aux valeurs traditionnelles et se conforme aux rôles et aux attitudes patriarcales, se soumettant à la volonté du père et s'effaçant derrière celle-ci, ce qui fait que le rôle du père s'accentue lorsqu'on cherche une compréhension plus approfondie du comportement et des agissements de la mère. L'identité de la mère se dilue et se fond avec celle du père, d'où l'importance de son inclusion dans l'analyse.

A l'instar de la mère dans le roman *Le Premier regard*, la mère de Fabia dans *C'était cela notre amour* est décrite par l'enfant, Fabia, fille adulte au moment des événements. La mère n'est pas impliquée dans une intrigue à proprement parler, mais est décrite dans une analepse. Comme à son accoutumée, Susini ne lui a pas attribué de prénom. Il s'agit d'une domestique pour laquelle le patron de l'exploitation où elle travaillait a succombé :

> Venue avant terme, d'une union d'où le sentiment était exclu – un arrangement, le mariage de mon père, il avait épousé sa bonne – je n'étais pas attendue, moi fille, je fus rejetée par mon père, et ma mère forcément ne put guère s'intéresser à moi. C'étaient les femmes arabes qui me donnaient à

> manger, me lavaient, m'habillaient et prenaient soin de moi. Les premiers mots avec ma mère furent ceux du catéchisme, le devoir et la faute » (NA, 112).

Le regard que porte Fabia sur sa mère est plein de tendresse. Elle se sent particulièrement liée à la mère par l'histoire que celle-ci lui raconte sur sa naissance, histoire qu'elle ne se lasse pas d'entendre et qui ne cesse de l'interpeller : « J'y tiens à cette histoire de ma naissance, parce que depuis qu'elle me l'a racontée une fois, ma mère, c'est devenu légende » (NA, 110). La mère a accouché d'elle seule à la rivière et « avec ses dents elle coupa le cordon comme elle put » (NA, 110). En vérité, l'accouchement est intercalé entre les besognes de la mère : « quand ça lui arriva elle lavait sa corbeille de linge à la rivière » (NA, 110) et la mise au monde du bébé ne semble pas avoir affecté la mère autrement que d'un aspect pratique : « Elle mit juste un peu plus de temps à revenir à la maison, elle eut un peu plus de peine à porter son enfant sur les bras et non plus dans son ventre » (NA, 110). Interrogée sur la raison pour laquelle la mère n'a pas laissé le linge à la rivière, elle répond sans émotion : « Tout compte fait, ça faisait la même charge » (NA, 110). Le comportement et l'attitude de la mère entourent la naissance d'un halo indifférent, qui n'est pourtant pas comparable au désintéressement manifesté par le père une fois confronté au bébé : « […] ton père ne t'a même pas regardée… […] Même pas regardée, non même pas. Il n'a pas voulu te voir. Dommage, il a dit, dommage… » (NA, 111). La réaction du père est accompagnée d'un mouvement violent avec sa canne dont la signification demeurera inexpliquée : l'a-t-il brandie en direction du nouveau-né, de la mère ou des Arabes accourus aux nouvelles et faisant demi-tour autour d'eux ? La déception du père est dans tous les cas de taille : une fille signifie qu'il doit renoncer à son rêve de voir son fils entrer au Saint-Cyr et par conséquent à l'ascension et à la gloire sociales qui en découleraient.

L'évitement de la part du père se poursuit au fil de l'adolescence de Fabia : « Il trouvait mille prétextes pour m'éviter quand j'étais en vacances à la maison » (NA, 113). Ce comportement du père incite Fabia à une conduite compulsionnelle ambivalente : à tout prix, elle essaie d'attirer son attention en se plaçant sur son chemin, le considérant simultanément « avec une rage et une sorte de joie » (NA, 113), le provocant, cherchant la limite de sa peur, tentant d'éveiller la violence du père – sans succès. Conformément

au souhait du père, la mère installe Fabia dans une partie de la maison où le père n'entre plus. Le comportement du père fait même croire à Fabia qu'il aurait voulu se débarrasser définitivement d'elle, idée réfutée par la mère. Alors que Fabia se résigne au fait que le père ait pu avoir des motifs pour sa conduite, elle ne comprend pas l'indifférence de sa mère. La mère ne lui offre pas d'autre réponse que sa volonté d'adopter la même conduite et la même attitude que son mari par gratitude, considérant que son mari l'avait sauvée de la pauvreté et qu'il l'avait sortie de sa condition inférieure de domestique, condition à laquelle elle ne s'est finalement pas échappée selon l'avis de Fabia : « Ce que ma mère ne voyait pas c'est que pauvre et domestique elle l'était restée » (NA, 116). Fabia lui assène un reproche encore plus amer : celle d'être frustrée d'avoir reçu le don d'un enfant à soi sans savoir en profiter. Pour pouvoir manger à la même table que son mari, la mère a fait le sacrifice de la considération de sa fille. Pour consolider son couple, la mère exclut Fabia de l'unité familiale. Nous voilà donc encore une fois devant une constellation platoniquement incestueuse, selon les termes d'Eliacheff et Heinich : l'enfant n'occupe aucune place dans l'espace familial.

Bien plus tard, Fabia a le droit de rejoindre ses parents à table et son lit est installé dans la même partie de la maison où ils dorment. Ceci se fait sans aucune décision de la part de la mère, qui n'y est pour rien et avoue son incapacité d'intervenir dans cette affaire même si elle l'avait voulu. Comme raison de l'arrangement, la mère évoque la mémoire défaillante du père : il a vraisemblablement oublié pourquoi il ne voulait pas être en contact avec sa fille.

Étant donné que Fabia sait qu'enfant elle a été écartée, voire abandonnée, par ses parents et confiée aux soins des bonnes et des religieuses pendant de nombreuses années, elle fait de cette histoire sur sa naissance le lien qui la relie aux parents (NA, 115). Le récit devient une substitution magnifiée des relations qui ont réellement fait défaut.

Les tensions sous-jacentes à la relation entre la mère et le père sous-tendent cette légende – lacunaire – que réitère la mère de Fabia à la demande de cette dernière, d'où le désir obsessionnel de Fabia de consulter son père, car la mère n'est pas en mesure de répondre à certaines questions entourant son enfance. Or, la relation entre Fabia et son père restera une source de frustration pour elle : au moment où se présente finalement à Fabia la possibilité de retourner auprès de ses parents après des années passées à

Paris pendant la seconde guerre mondiale, le père est décédé. Restée sur sa déception, Fabia tente de rétablir le souvenir de son père après-coup. Dans les documents qu'il laisse à la postérité, elle découvre qu'il a tout de même été un homme de sentiment, même si de son vivant aucun signe de tendresse entre ses parents n'en a laissé entrevoir l'existence.

Les propos de la mère obscurcissent plus qu'ils n'éclaircissent l'enfance de Fabia, ce qui explique le désir de celle-ci de combler à l'âge adulte les lacunes du récit de la mère. Les propos manquants maintiennent Fabia dans sa dépendance vis-à-vis de ses parents. Il lui manque les éléments nécessaires pour se construire : les interrogations relatives à l'affectif exigent d'avoir des explications – quelle a été sa place dans sa famille et quelles raisons justifient son écartement par le père ? – faute de quoi, elle est vouée à une errance affective et géographique ultérieure, ce qui sera au final son lot. La reconnaissance et le réconfort qui ont fait défaut dans son enfance ne seront pas retrouvés plus tard et sa condition de femme sera marquée par la solitude et la répression. Finalement, l'histoire que lui offre sa mère sur sa naissance est construite selon une double modalité relevant aussi bien de l'imaginaire que du réel. C'est ce déchirement qui définira l'ambivalence de Fabia.

6.2. Mères absentes

L'absence de la mère peut revêtir deux formes : soit elle est absente concrètement, soit elle est présente dans le quotidien de l'enfant, mais tellement préoccupée par d'autres aspects de la vie qu'elle délaisse les besoins de son enfant. Dans *Plein soleil*, il s'agit d'une absence physique, comme Vanina est séparée du foyer pour rester trois mois au couvent. Les scènes où la mère et la fille sont ensemble sont des souvenirs de la narratrice. Dans le cas de Nunzia, dans *La fiera*, il s'agit d'une autre absence, plus néfaste certainement pour le développement de la fille : la mère est physiquement présente, mais psychiquement cloisonnée dans un monde auquel Nunzia n'a pas accès. La mère peut aussi être absente pour ensuite afficher sa présence ; c'est le cas de la mère d'Anna Livia, qui abandonne sa fille pour la retrouver à l'adolescence.

6.2.1. Absence physique

Dans *Plein soleil*, la relation entre la mère et la fille est brossée à traits sobres et neutres, sans interaction véritable entre les deux. Elles sont rarement incluses dans la même scène, ce qui s'explique en partie par le fait que les parents sont de grands propriétaires dans le village laissant la porte de la maison ouverte aux nécessiteux, ce qui engage la mère dans la sociabilité que comporte l'accueil des villageois et de la famille. D'autre part, l'absence de moments partagés par la mère et la fille s'explique par le refus de la mère de privilégier ces moments communs par rapport à l'accomplissement de ses devoirs : « Tu crois que j'ai du temps à perdre », rétorque-t-elle à la petite Vanina qui cherche sa compagnie un matin où, par chance, il n'y a personne d'autre dans leur maison aux portes ouvertes au tout venant (PS, 95).

La relation entre la mère et la fille est présentée indirectement, par le recours de Vanina à des souvenirs quant aux paroles et aux actes de sa mère ; ceci dû au fait que la diégèse n'intègre pas la présence de la mère, qui sous sa forme littérale est relativement absente : c'est le père qui accompagne et vient chercher Vanina au couvent. La mère de Vanina représente une femme au foyer traditionnelle, respectueuse des valeurs sociales environnantes, ce qui lui confère une aura d'austérité rigoureuse. La présence de la mère est évoquée positivement à travers ses soins attentionnés à sa fille, en vue du cheminement vers le couvent : elle a serré la petite dans « son grand châle noir » (*PS*, 9). A la mère sont également associées les connotations positives des senteurs liées aux tâches domestiques accomplies par elle.

En contrepartie à ces évocations chaleureuses sont intercalés dans le récit des passages qui font état d'une certaine incompréhension de Vanina à l'égard de ses parents, notamment à l'égard de sa mère. Le long du chemin, le père et la fille croisent des gens qui répètent l'incongruité de la situation de Vanina : petite fille au couvent à son âge : « J'entendais ces propos trois et quatre fois, sinon davantage, le long de ce trajet de deux heures. La pension, à mon âge. Il n'y avait que mes parents et les religieuses qui trouvaient cela naturel. Et moi, bien sûr » (PS, 13). Paradoxalement, le lecteur perçoit la critique de Vanina, justement dans la constatation de sa socialisation réussie, voire sa résignation, évoquée par la narratrice qui offre le point de vue de Vanina adulte, distanciée par rapport aux événements qu'elle relate. Pourquoi cette femme, sa mère, « qui n'aimait pas refuser » (PS, 45), ne s'oppose-t-elle pas à l'instar des autres femmes mentionnées dans le texte à

ce qu'une petite fille soit confiée aux soins des nonnes ? Pourquoi la promesse du père que la mère viendrait rendre visite à Vanina au couvent ne se réalise-t-elle pas ? Autant de questions que Vanina ne se pose pas, mais qui sont ouvertes par la lecture.

Le schisme que crée le texte entre la mère et Vanina est, entre autres, imputable à un sentiment de lourdeur et de tristesse que Vanina ressent chez sa mère, au souci de la mère d'inculquer la norme sociale à la fille, ainsi qu'à la curiosité enfantine de Vanina qui, à répétition, provoque des tentatives de transgression de ladite norme. Les tentatives d'inculcation à la fille de la norme sociale fait en sorte que la mère de Vanina ne la soutient pas dans ses aspirations, mais que celle-ci est laissée seule avec ses rêves. Ainsi, au moment où elle évoque son désir d'habiter un jour la maison dont la transmission s'est faite de père en fils pendant des générations, désir entaché de rêveries :

> J'aurais voulu parler des choses que j'avais dans le cœur, et de l'eau qu'on va chercher à travers les champs brûlés où bruissent les cigales. Et du chant de la lumière sur les chardons et les buissons épineux, du ruissellement de la lumière sur les pierres blanches, sans que l'ombre trouve une place pour s'accrocher. (PS, 70)

La mère coupe court à ces rêveries en l'appelant « sauvage », faisant comprendre à Vanina qu'elle imagine l'impossible (PS, 70). La mère a la même réaction quand Vanina s'enfuit de la salle où se produit un va-et-vient constant de villageois à la recherche de renseignements ou d'aide. Le retrait de Vanina lui vaut un commentaire sec de sa mère : « Je ne sais pas d'où tu sors. Tu es vraiment sauvage » (PS, 96). Implicitement a lieu une mise à distance de Vanina par la mère, comme si leur adhésion aux mêmes valeurs culturelles pouvait être mise en doute.

Implicitement, la normativité de la mère est mise en suspens par le croisement des questionnements de la fille et son incapacité à déceler la logique entre les réponses et les coutumes communautaires. Ainsi Vanina est dans l'incapacité de comprendre la problématique quant au futur mari étranger d'une jeune villageoise, condamnable car d'origine et de statut social inconnus, face à la vénération familiale et locale de Jésus, étranger lui aussi, ou Balthazar dans la crèche des religieuses « avec ses grosses lèvres, ses cheveux tout frisés et ses habits bariolés » (PS, 103). En décrivant le doute

progressif de Vanina, celle-ci réitère : « C'était juste, ce que disait ma mère » (PS, 102), alors qu'elle met simultanément en doute ses réponses.

La désillusion la plus radicale du point de vue de Vanina se joue autour de la mort : la mère affirme que le décès de la vieille zia Madalena n'est pas imminent alors que tout ce que voit Vanina réfute cette idée et qu'en effet, contrairement à l'affirmation de la mère, Madalena décède peu de temps après.

Il serait faux de prétendre que Vanina serait dépourvue d'affection dans son enfance, même si la première source de tendresse ne semble pas être la mère. En contraste avec ces moments caractérisés par un certain ascétisme émotionnel entre mère et fille sont décrits des moments baignés d'émotion avec zia Paolella, la bonne, à qui sont réservées les pensées affectueuses de Vanina ; elle est la minanna, qui à la fois éveille en Vanina « une tendresse et comme une pitié qui ne se sont jamais effacées » (PS, 48). Et malgré l'absence de la mère et l'aridité de certains de ces commentaires sur Vanina, celle-ci l'admire et attend de la revoir à la fin de l'été.

Malgré son absence physique dans le cadre du récit, la mère de Vanina semble être une des seules mères dans la production de Susini qui parviennent à réconcilier maternité et féminité, être simultanément « mère et femme », si nous nous tenons à la grille des états de femme dressée par Eliacheff et Heinich, et ceci non pas dans le sens de mère pour sa fille et femme pour son mari, mais dans l'incarnation des deux rôles simultanément. Rien ne laisse entrevoir que les quelques remarques de la mère à l'encontre de Vanina se soient avérées néfastes pour le futur développement de la jeune fille. Dans une perspective psychologique et interrelationnelle, la mère de Vanina laisse un espace structurant au père, ce qui permet à la fille et à la mère de se retrouver à la fin de l'été.

6.2.2. Absence psychique

Une des relations les plus complexes et les plus poignantes, sinon la plus complexe dans l'œuvre susinienne est celle entre Nunzia et sa mère Francesca, relation dont les contours sont tracés par les ombres que jette sur elles le fils/frère décédé. Plus abusive que l'absence physique est celle causée par l'inaccessibilité émotionnelle de la mère. Francesca, la mère de Nunzia, fait partie des mères physiquement présentes, mais psychiquement absentes dans leur fonction maternelle vis-à-vis de leurs filles.

Dans certains cas, l'inégalité de traitement est un sentiment d'injustice subjectivement vécu sans fondement réel. Dans le cas de Nunzia, rien de tel : le sentiment d'injustice est provoqué par une différence objective de traitement par la mère par rapport à sa conduite vis-à-vis du frère de Nunzia. Le manque d'attention à l'égard de Nunzia est diamétralement opposé au surinvestissement du rapport avec son fils décédé : l'omniprésence du souvenir du fils se jauge à la néantisation de la fille par le regard, les gestes et les actes. « Nunzia, c'est comme si elle ne l'avait pas, zia Francesca. Pour ce qu'elle fait attention à elle, c'est une pitié de voir cela. Elle continue à vivre avec son fils » F, 26), renchérissent les villageois.

Certaines particularités psychologiques obsessionnelles liées à la notion de résistance qu'évoque Freud peuvent être relevées dans le couple Francesca-Nunzia parmi lesquelles la répression, la projection et le déni qui semblent être les mécanismes primordiaux régissant leur relation.

D'un point de vue existentiel, le comportement de Francesca s'inscrit dans le déni : elle est en porte-à-faux entre l'ici et l'au-delà, ne s'engageant à fond ni dans l'une ni dans l'autre existence, la mort se faisant sentir par des projections de souvenirs et de remords, sans qu'elle soit véritablement en mesure de maîtriser son désir de rejoindre son fils. Contrainte par le code normatif culturel, elle est dans l'obligation de poursuivre une vie dénuée de sens apparent. La résistance au changement se joue à deux niveaux : le refus d'accepter le décès de son fils l'empêche de travailler son deuil et sa perte ; le refus d'accepter la présence et les soins de sa fille l'empêche d'approfondir sa relation avec celle-ci et consolide de ce fait la mère dans le déni de ses sentiments envers sa fille. L'aspect obsessionnel atteint son apogée dans la phrase de Nunzia : « Mère, expliquez-moi » qui se réitère de manière inconsolable, obsessionnellement, à travers tout le récit, sans jamais être prononcée.

Ce qu'il y a de particulier avec Francesca, c'est qu'elle est l'instigatrice de ce que Heinich appelle l'« inceste platonique », qui consiste en l'exclusion d'un tiers sans passage à l'acte sexuel, avec un être qui n'existe pas. C'est aussi cela qui rend sa relation avec Nunzia si destructrice, à savoir que leur lien psycho-affectif transgresse les dimensions de l'existence. Francesca alimente sans trêve des moments passés seuls avec son fils, des mots et des regards secrets, qui deviennent le symbole de leur lien incestueux et renforcent la dimension d'exclusion de Nunzia.

6.2.3. Absence physique et psychique

« Lorsque la place de la fille dans la famille n'est plus définie en fonction de la mère, autrement dit lorsque celle-ci est exclue ou s'exclut, advient la possibilité d'un inceste père/fille »[349], déclarent Eliacheff et Heinich. Et elles poursuivent : « […] tout lien instauré dans le cadre familial, c'est-à-dire entre les générations différentes, doit prendre nécessairement une forme ternaire – du type père-mère-enfant – sous peine de créer une situation incestueuse, avec son cortège de malheurs – rivalités invivables, identités impossibles »[350]. La binarisation du ternaire a non seulement une fonction sociale, mais est au fondement de la constitution psychique en tant que garant de l'identité du sujet, soutiennent Eliacheff et Heinich. Pour que l'enfant puisse trouver sa place et son identité, il faut que quelqu'un occupe la place du « tiers » et fasse barrage à l'inceste.

Selon la réflexion d'Eliacheff et Heinich, la mère joue un rôle crucial dans l'inceste en ceci que c'est l'abandon, notamment symbolique, de la fille par la mère qui est la condition de l'inceste entre le père et la fille. La défaillance de la mère consiste dans le fait qu'elle a une responsabilité à assumer qu'elle n'endosse pas. Aucune circonstance atténuante ne peut être invoquée en faveur de la conduite de la mère quel que soit, selon Eliacheff et Heinich, le degré de conscience et de responsabilité de celle-ci dans son absence. L'inceste peut ainsi s'expliquer autant comme une défaillance de la mère à jouer son rôle que comme une simple relation dissymétrique entre le père et la fille. Anna Livia est doublement punie, car victime non seulement de la défaillance maternelle, mais suite à celle-ci, victime aussi de la maltraitance paternelle.

Lorsqu'Anna Livia aperçoit la femme qui est sa mère, pour la première fois après le suicide de son père (qu'elle ne connaît pas puisqu'elle ne l'a jamais vue), la mère apparaît sous un aspect angélique : jeune, séduisante, souriante, elle reste à la porte de la salle : « se découpant sur fond de ciel bleu, elle semblait avoir accroché un nuage blanc au passage (AL, 30), « avec toujours en elle et autour d'elle dès qu'elle arrivait dans une pièce une clarté joyeuse, comme une vibration qui se propage » (Al, 63). Anna Livia, qui a grandi entouré d'une campagne sèche et aride et de gens simples, demeure hébétée de fascination à la vue de celle qui

349 Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, *op.cit.*, p. 227.
350 *Ibid.*, p. 239.

> avait projeté une lumière insolite et glorieuse qui ne tenait pas seulement à la mousseline blanche dont elle était revêtue et comme enveloppée ni au sourire qui ne l'avait pour ainsi dire pas quittée, mais à quelque chose de doux, venu de très loin, quelque chose de vaporeux qui sentait bon, venu d'un autre pays, d'une autre vie. (AL, 31)

Plus qu'elle n'en a la certitude, Anna Livia devine être en présence de sa propre mère qu'elle accueille dans l'indifférence et la dureté au point de déstabiliser la mère, jusqu'à ce que celle-ci semble momentanément défaillir avant de se ressaisir de nouveau. Après quelques tâtonnements confus d'indécision, la mère s'aventure dans des explications gauches quant aux raisons de son départ, explications qui se terminent dans le vague : « Tu sais, je n'ai jamais rien oublié, jamais tu sais, et quand je suis partie j'aurais voulu… Je n'ai pas pu, et pourtant il aurait suffi peut-être, […] Et maintenant encore il suffirait peut-être… » (AL, pp. 33-34). Les gestes de sympathie et de tendresse qu'elle ébauche à l'égard d'Anna Livia demeurent inachevés, alors que d'autres sujets lui font discourir « avec cette aisance incroyable, son impitoyable légèreté » (AL, 64).

La mère a quitté un tout petit enfant et se retrouve devant une adolescente de 15-16 ans (AL, 34), sans se souvenir exactement de l'âge de son enfant et ayant le sentiment irréel de retrouver sa fille. Malgré ses incertitudes, ses motifs pour revenir auprès de sa fille semblent altruistes : « J'ai pensé qu'il y avait quelque chose à faire pour toi. Il y a des choses que je peux faire » (AL, 35), explique-t-elle quant à ses motivations de revenir, à Anna Livia, réticente et renfermée.

Contre la volonté d'Anna Livia, sa mère, davantage pour s'entendre raconter son histoire que par désir de la faire connaître à sa fille, divulgue, accompagnant de gestes auto-conscients et narcissiques, l'histoire qui la relie au père d'Anna Livia.

> – Il ne m'avait vue qu'une fois… Est-ce que ce n'est pas tout simplement fou si on y réfléchit ?
> On dirait qu'elle se regarde de profil dans un miroir invisible, elle cambre la taille, passe une main dans ses cheveux.
> – C'est que j'étais belle. (AL, 65)

Cette conscience à fleur de peau ne recèle pas un sentiment d'abandon, car ses parents s'empressent de la faire partir à l'âge d'Anna Livia – l'ont-ils poussée même ? – avec un étranger qu'ils n'ont vu qu'une heure et qu'ils n'ont plus jamais revu. En réalité, le père d'Anna Livia a acheté sa mère (AL, 74) sans que lui soient posées des questions quant à ce qu'il allait faire de la fille. La mère d'Anna Livia se demande, tant d'années plus tard, ce que son mari a dû leur promettre pour que ses parents la laissent partir avec lui. La mère, issue d'une famille pauvre, est ainsi vendue par ses parents à un étranger qui passe par hasard dans son quartier et porte son dévolu sur elle. Sans consulter l'avis de la jeune femme, ses parents espèrent sans doute lui procurer une meilleure vie avec un propriétaire terrien aisé, quoique froid et distant, car l'enfance de la mère est passée dans la misère matérielle. Alors que la grand-mère d'Anna Livia évoque la misère comme raison d'inciter sa fille à partir, la mère d'Anna Livia ne la voit pas ; elle se sent tout à fait heureuse avec ses parents et ses sept frères et sœurs et ne souscrit pas aux raisons de sa mère (AL, 67). Elle invoque son insouciance enfantine et le chagrin des frères et sœurs lors de son départ précipité. Elle évoque aussi le choc de la mère, plus grand que le sien finalement, de voir arriver le jour où la fille aînée devait partir et aussi l'arrivée brutale de l'argent dans sa maison (Al, 76).

Dans la mémoire de la mère, il semble y avoir une certaine confusion quant à son âge, ou bien il s'agit d'une appréciation de sa maturité. En évoquant le moment de son départ, la mère d'Anna Livia se reporte à l'enfance : « Je jouais dans la rue avec les autres enfants quand il s'est arrêté devant moi » (AL, 67), raconte-t-elle. D'autre part, elle évoque le fait qu'elle avait le même âge qu'Anna Livia, c'est-à-dire 15-16 ans au moment de lier son destin à celui du père.

> Son regard s'attarde sur la campagne, perdu de nouveau, elle est maintenant dans un autre temps, son sourire s'adresse à elle-même, à l'éclat de ses seize ans. Parce qu'elle a eu seize ans une fois, c'était au temps de sa jeunesse, et ça fait partie de son histoire, de l'histoire qu'elle veut raconter. (AL, 68)

Tout au long du récit raconté par la mère, Anna Livia manifeste son malaise à l'entendre ; elle se blottit au fond du fauteuil pour enfin s'effondrer tout en se rendant compte que la mère n'est pas venue pour s'enquérir du bien-être

de la fille, mais pour lui imposer son histoire : « Anna Livia… Anna Livia, il faut que tu écoutes… c'est mon histoire… » (AL ; 72), insiste-t-elle. Anna Livia contemple la douceur et la futilité de sa mère et se souhaite ailleurs. La mère insiste toujours, en insistant sur le prénom qu'elle a donné à sa fille, « Elisabeta », mélangeant sa tentative d'attirer l'attention d'Anna Livia avec la recherche dans sa mémoire de la façon dont le père l'appelait autrefois. Pour finir, Anna Livia lui fait part de son incompréhension : « Tu me hais », dit-elle à sa mère.

Un an à peine après la naissance d'Anna Livia, la mère quitte le foyer, par lassitude ? Par ennui ? Elle n'explicite pas les raison de ce départ qui brise le ternaire de la famille, introduisant l'inceste comme un facteur possible entre le père et la fille. Dans *Je m'appelle Anna Livia*, la mère d'Anna Livia n'occupe pas sa place de femme auprès de son mari puisqu'elle quitte le foyer et abandonne ainsi sa fille, la laissant au père, qui s'acquitte au quotidien tant bien que mal de son devoir à l'aide de ses travailleurs domestiques. En réalité, Anna Livia est abandonnée par ses deux parents.

Dans une telle situation, rendue possible par l'abandon par sa mère, Anna Livia est de celles doublement abandonnées par leur mère : physiquement et symboliquement. La mère est incapable d'assumer son rôle de « tiers » dans la relation père-fille. C'est dans ce sens que l'abandon symbolique de la mère et en conséquence la binarisation du ternaire constituent la condition même de l'inceste qui a lieu finalement.

6.3. Mères incestueuses

Dans les études précédentes sur les mères présentes et absentes, nous avons déjà abordé la notion de mère platoniquement incestueuse. Corvara dort avec son fils, la mère de Nunzia forme une unité indestructible avec son fils mort, l'absence de la mère d'Anna Livia rend possible l'inceste véritable entre elle et son père. Dans ce qui suit, nous allons nous pencher plus en détail sur cette mère platoniquement incestueuse, dont les traits sont esquissés plus nettement dans *Le premier regard* et *La fiera*.

6.3.1. De la mère-amante à la mère platoniquement incestueuse

Concernant l'ambivalence maternelle, Freud a manifesté quelques réticences à l'inclure dans le champ des conflits et des déceptions qui caractérisent, selon lui, toute relation amoureuse. Pour Freud presque toutes les relations

humaines contiennent des sentiments d'aversion et d'hostilité à l'exception de la relation de la mère à son fils. A propos de cette relation, il a constaté qu'elle est « la plus parfaite, la plus éloignée d'ambivalence »[351] de toutes les relations humaines.

Au cours d'un récit, il peut se produire un basculement de la position de la mère. C'est ce qui arrive dans le roman *Le premier regard*. Au début de l'histoire, la mère peut être catégorisée comme ce que Heinich appelle « plus femme que mère » ou « une mère-amante ». Or, tout au long de l'histoire, le fils se remémore une époque où elle était « plus mère que femme », entièrement dévouée à ses soins et à ses besoins. Il s'agit d'une mère seule élevant son fils avec qui elle partage les joies et les soucis du quotidien. Les prénoms des deux protagonistes ne sont jamais révélés contrairement à celui de l'amant, Silvestro, et l'histoire fait apparaître la relation mère-fils filtrée par la subjectivité du jeune garçon.

L'image qui nous est brossée initialement est celle d'une mère joyeuse, rêveuse et affectueuse aimant la musique contemporaine et le cinéma. Le fils dort dans la cuisine et la mère dans la chambre adjacente avec entre eux une porte ouverte pour pouvoir se faire la conversation avant de s'endormir. En parallèle se dessine le portrait d'une femme souffrant d'une certaine lassitude et d'une certaine impatience par rapport à leur situation et un désir latent de s'affranchir de la diade formée par elle et son fils : « Des fois même, je ne savais pas ce qui l'avait chiffonnée, elle se fâchait sans crier gare : Va t'amuser, c'est vrai, je t'ai toujours là dans les jambes. […] Qu'est-ce que tu veux à rester là ? » (PR, 71), s'exclame sporadiquement la mère.

Puis un jour, le fils est posé devant le fait accompli : non seulement sa mère a fait connaissance avec un homme à son insu, mais l'amant s'est installé chez eux. C'est alors que le fils ressasse amèrement « jamais j'en avais entendu dire un mot avant ce matin-là où il s'est trouvé chez nous comme s'il était chez lui (PS, 69-70), « elle aurait bien pu me dire, me prévenir » (PR, 70), « ma mère aurait dû me prévenir au lieu d'avoir fait ça toute seule » (PR, 74). Avec la découverte de la relation amoureuse de sa mère, le fils découvre parallèlement une joie et un bien-être chez sa mère, insoupçonnés jusque là, ce qui bouleverse son univers : « J'avais bien vu qu'à présent, quand elle

351 Sigmund Freud, *Nouvelle conférence sur la féminité*, cité en l'occurrence d'après Darian Leader, « Sur l'ambivalence maternelle », [en ligne], http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SC_001_0043.

piquait à la machine, elle chantait et quand elle me regardait, elle était triste. Au lieu qu'avant, c'était tout le contraire qu'elle faisait » (PR, 71).

Le clivage entre la mère et le fils se joue sur le plan sexué dans la mesure où l'enfant occupe jusqu'à l'arrivée de l'amant la fonction de l'homme dans leur couple : « je suis le seul homme de la maison » (PR, 74) et qu'il est supplanté sans considération par la mère qui omet de l'informer des réarrangements dans leur situation familiale. Ces changements profonds du point de vue du garçon s'effectuent avec pour toile de fond l'ignorance de ses origines paternelles : « J'y avais jamais pensé que je devais bien avoir un père quelque part puisque jamais ma mère ne m'en avais parlé, ni Saveria, ni personne » (PR, 73). Il doit donc faire face aux projets de sa mère de se marier avec cet homme et de l'instaurer dans la fonction paternelle d'une manière négligente, voire indifférente, à l'égard du fils : « Tu vois, c'est Silvestro et nous allons nous marier, et alors toi aussi, tu auras un père vu que le tien, je ne l'ai vu qu'un soir, et très peu encore » (PR, 73).

La scission qui se produit entre la mère et le fils est éprouvée d'autant plus cruellement que la mère a, jusqu'à l'arrivée de l'intrus, prodigué toute son attention à son fils qui dès l'entrée en scène de l'homme se sent exclu de l'unité formée auparavant par lui et la mère. Elle ne le guette plus lui, le fils, mais l'amant à la fenêtre – « C'est lui qu'elle attendait et pas moi » (PR, 20), dit le jeune d'une voix envieuse – et les soins qu'elle lui a portés avant sont désormais pour l'homme, ce qui propulse le fils dans une compétition incessante avec l'amant ; une compétition dont la mère demeure inconsciente.

Le fils se voit devancé en tout et se sent humilié par la conduite de la mère et le fait que cette nouvelle rencontre lui fait faillir à sa parole donnée au fils. Ainsi, au sujet de la bouteille de Marsala qui leur a été envoyée par un cousin de Palerme et que la mère lui avait assuré chaque fois qu'elle nettoyait le placard qu'elle la garderait pour sa première communion : « c'est en ton honneur » (PR, 35,), assure-t-elle. Tout cela est renvoyé aux oubliettes devant l'homme à qui elle veut plaire : elle sort la bouteille du placard, le sert, lui qui se ressert lui-même à plusieurs reprises avant de se renverser sur sa chaise, repu, tirant sur sa cigarette. De la sorte, la mère participe sans s'en rendre compte à la néantisation d'un moment qui, aux yeux du fils, devait être une consécration de sa personne.

Le changement le plus dramatique se produit en apparence sur le plan pratique, mais détient une force et une charge symboliques puissantes : la porte de la chambre se ferme, tout en laissant pénétrer des preuves des ébats amoureux se produisant entre la mère et l'amant et « c'est là, le commencement » (PR, 71) ; à savoir le premier geste de l'irréparable dans la perspective du fils. La porte close représente symboliquement la mise à l'écart de l'enfant au niveau affectif.

Dans le récit, il s'agit d'un cas typique de complexe d'Œdipe où le fils est jaloux du compagnon de sa mère, celui qui occupera pendant environ deux mois la fonction paternelle, sans assumer les responsabilités qui y sont liées. Le compagnon est uniquement décrit sous ses aspects physiologiques « le torse nu », (PR, 32), « [n]u jusqu'à la ceinture qu'il était (PR, 69) et sexués : il vient à la maison afin de partager quelques moments d'intimité avec sa maitresse, moments jalonnés par les découvertes du fils : « « je les ai trouvés tous les deux collés l'un contre l'autre » (PR, 20). La jalousie du fils va jusqu'à non seulement souhaiter la mort de l'amant, mais au projet de le tuer lui-même (PR, 75).

En fait, le statu quo et son contraire, le changement, se jouent notamment autour de deux paramètres changeants dans leur quotidien : les bruits et le regard. Commençons par ce dernier dont l'importance relève du fait qu'il s'agit de l'inscription de l'être dans le monde. Alors que le fils souhaiterait jouir de la constance d'un regard maternel inaltéré, aimant et incluant, le regard de celle-ci sur lui ne s'est pas seulement modifié, il s'est fait lacunaire, dirigé vers un autre :

> Alors c'était gênant de la voir là qui se prélassait avec sa poudre et son rouge sur les lèvres, qui ne se fatiguait pas de regarder cet homme qui se prélassait à se laisser regarder. Manger, parler, encore ça va, mais regarder de cette façon là, c'est autre chose. Peut-être si on le mettait dehors à tous les deux et plus jamais on parlera de lui ? Mais ça, c'était pas possible vu qu'elle ne tournait pas la tête une seule fois de mon côté, ses yeux restaient cramponnés à cette tête d'oursin. (PR, 37).

L'enjeu de la concurrence entre le fils et l'amant se manifeste également au travers du regard : « […] elle m'a regardé mais pas de la même façon que tout à l'heure elle avait regardé l'autre » (PR, 39-40), constate le fils

jalousement. En fait, la mère est tellement absorbée par son nouvel amour qu'à certains moments son regard devient entièrement excluant (PR, 38).

Pour ce qui est des sons, le fils aime à se placer le soir à la fenêtre, le dos tourné vers la cuisine et la mère qui s'y affaire. Il l'entend remuer le bois dans la cheminée, le bruit de la flamme qui monte, l'eau dans la marmite dont elle soulève le couvercle, la mère qui jette le pain dans la soupe (PR, 37-38) ; autant de gestes familiers qui créent une atmosphère chaleureuse au foyer. Les sonorités de ces heures délicieuses passées dans une atmosphère de « mijotements » et de fumets délicats s'entremêlent à des résonances plus sombres : dans la nuit, le fils entend des bruits venant de la chambre comme « si un chien grognait dans notre maison. Et puis, pour finir, il y a eu un cri » (PR, 72).

Dans un ultime excès d'abandon – après être rentré à l'improviste du travail et avoir découvert la mère et son amant dans une étreinte passionnée (PR, 74) – le garçon se résout, dans un ultime geste de défiance, à s'évader et se met à suivre aveuglement un vagabond en état d'ébriété qui vient à passer sur la route.

La mère, cette femme libre et insouciante, est retrouvée dans les dernière pages du livre complètement métamorphosée : perdue, hébétée, aveuglée par sa douleur d'avoir perdu son fils, elle l'attend impatiemment sur le quai de la gare ferroviaire. En le voyant enfin, elle est traversée par une multitude de sentiments : d'une immobilité impuissante, elle est projetée dans l'ivresse d'une violence pleine de stupeur, d'angoisse, de rage et de désespoir. Tantôt elle est indignée, tantôt « timide, silencieuse et prudente » (PR, 154) comme si elle était une marionnette imitant malgré elle la palette des émotions humaines les plus accentuées, entre violence et sensualité : « Haletante, ses bras noués autour du cou de son fils, on eût dit qu'elle allait l'étrangler. Puis entourant d'une main son ventre, de l'autre les épaules, elle l'enlaça avec une violence sauvage et sensuelle » (PR, 155). Le jeune, impassible, ne lui pardonne pas son égarement avec l'homme sans quelques réticences et demeure en apparence insensible « le corps dur comme du bois » (PR, 155). Tout compte fait, la jeune fille rencontrée dans le train est venue s'immiscer dans la relation entre lui et sa mère, qui par contrecoup semble entourée d' « une odeur refroidie » (PR, 155).

L'impassibilité du fils propulse la mère dans la ferveur d'une reconquête effervescente de l'amour du fils. Elle ne se laisse pas abattre par l'indifférence

de ce dernier, mais applique ses lèvres sur son cou et dans un geste des plus primitifs, animal même, « elle commença à le flairer et à le lécher comme si elle avait besoin d'un peu de sa chaleur, de l'odeur de sa peau » (PR, 155), les retrouvailles se renversant ainsi dans l'agitation de son désespoir, dans une étreinte sous-tendue de notes érotiques : « Puis sans desserrer son étreinte, de ses mains hésitantes, elle chercha désespérément au-delà du contact un certain accord, une re-connaissance, peut-être seulement un léger frémissement » (PR, 155). La parole faisant entièrement défaut à la mère, elle se réduit à des bruitages, des gémissements, la lançant « dans un nouvel élan violent, sauvage » (PR, 155), dans lequel elle finit par serrer encore davantage son fils en cherchant avec acharnement « à se rétrécir jusqu'à lui » (PR, 156). La mère finit par avouer qu'elle a rompu avec son amant ; ainsi elle a sacrifié sa relation amoureuse avec son amant sur l'autel de l'inceste platonique avec son fils, inconsciente de la jalousie initiale du fils et inconsciente également de l'ambivalence qui navre le fils à son retour. En effet, durant le trajet de retour, il a lui-même occupé pendant un moment la position de l'amant face aux tentatives de séduction de la jeune fille qui a partagé son compartiment dans le train, ce qui lui a ouvert les yeux sur les jeux de la séduction. C'est ce qui explique son immobilisme lors des retrouvailles avec sa mère : alors qu'au départ, il n'a cherché que le regard de sa mère et souhaitait une relation à deux symbolique, il retrouve une mère qui, elle aussi, sur un plan symbolique cherche à s'unir à lui, à cause de ses propres besoins, et ceci avec des gestes déplacés.

Le repositionnement de la mère s'effectue dans la phase initiale de l'action du fils : à sa disparition dont elle interprète correctement le sens puisqu'elle abandonne son amant selon le souhait sous-entendu par l'acte du jeune. L'élément qui lui échappe est naturellement l'évolution du fils après son initiation au monde de la séduction, lors de son retour.

Au départ, nous avons donc un jeune garçon qui souhaite demeurer dans l'enfance et rivalisant avec celui qui est présenté comme le futur mari de la mère. La mère, abandonnant son amant face au chantage affectif du fils et inconsciente de la transformation émotionnelle s'étant produite lors du retour de celui-ci après sa fugue, redevient à la fin de l'histoire « plus mère que femme », une mère platoniquement incestueuse. S'effectue en vérité deux développements diamétralement opposés ; alors que le garçon a subi un développement mental et affectif le poussant inévitablement vers l'âge

adulte et une certaine compréhension des désirs qui y sont corrélés, une certaine régression semble être le lot de la mère.

Dans une certaine mesure, le chantage initial du fils a été un succès, sans qu’il soit en mesure de saisir l’ironie entourant son action : de retour au foyer, il est changé et semble réticent quant à l’idée de se projeter dans l’espace vacant que l’amant a laissé auprès de sa mère, car actuellement initié à une vie sexuée de jeune adolescent par la jeune fille dans le train. Le lecteur se retrouve ainsi face à un processus progressif d’exclusion dissymétrique ; exclusion du fils par la mère, exclusion de la mère par le fils, exclusion de l’amant par la mère, et finalement, sinon exclusion du moins non inclusion de la mère par le fils.

6.3.2. Omniprésence maternelle

Il n’est pas aisé pour une mère de trouver un équilibre dans son investissement affectif en ce qui concerne ses relations avec ses enfants. Le risque encouru est que son engagement ne soit pas suffisamment prégnant ou que sa présence devienne un véritable travail de démolition. Le cas d’une mère trop obsédante est illustré dans *La Fiera* dans la relation entre Barbara et son fils Matteo. Barbara, veuve acariâtre, voit son fils se marier avec une jeune femme dont les valeurs et le comportement ne correspondent pas à ceux auxquels elle s’attend. Tout lui déplaît en Sylvie : la couleur de ses cheveux, de ses yeux, sa façon de s’habiller, de se maquiller, de passer son temps dans le jardin à lire et de ne plus vouloir accompagner mère et fils à la messe, après quelques tentatives initiales qui elles aussi déplaisent à Barbara, car jugées défaillantes. Sylvie est bien présente, mais refuse de suivre exactement le code : « elle n’avait à la main ni livre, ni chapelet » (F, 98). En outre, Sylvie refuse de prendre le chapelet que Barbara tente de lui glisser dans les mains. Barbara, pugnace, engage Matteo dans son projet de rendre Sylvie respectable à la messe. Celui-ci se fâche contre Sylvie, Sylvie sourit et tient bon et l’affaire est classée.

Malgré de nombreuses exhortations à son fils de forcer Sylvie à s’adapter aux mœurs du village, Barbara doit se résigner devant l’opiniâtreté de sa belle-fille. Le motif de la mère est que la belle-fille suscite non pas de la curiosité par sa différence, mais qu’elle les plonge, elle et son fils, dans la honte, ce qui est impardonnable et doit être évité (F, 84). Lorsque Sylvie tente de se déprendre de l’emprise de leur couple et s’enfuit, la malveillance

de Barbara devient manifeste : elle pense que Sylvie a tenté de s'échapper pour leur faire honte : « Elle ne dormit pas. Elle dit à son fils tout ce qu'elle avait sur le cœur, tout ce qu'elle lui avait déjà dit tant de fois. Elle parla de la honte qui était sur la famille depuis qu'il s'était marié avec cette *Française*. Elle pleura, voulant tour à tour mourir ou étrangler la *pinzutta* » (F, 127). Elle renchérit sur son malheur en reprochant au fils de ne pas sortir de ses entrailles : « je ne sais d'où tu sors. J'ai donné le jour à une pomme pourrie, à une estrasse » (F, 127), lui lance-t-elle.

En général, la vie de Barbara et de Matteo est baignée dans le déshonneur depuis l'arrivée de Sylvie. C'est une honte de voir que Sylvie, l'oisive, constitue l'objet des discussions : Barbara trouve insupportable le fait d'être obligée de lutter contre la curiosité des gens pour sauvegarder l'honneur de la famille. Pourtant, devant les curieux venus s'enquérir sur les raisons de Sylvie de ne pas participer aux jeux de la sociabilité, Barbara la défend en prétextant diverses raisons. A la maison, en revanche, elle tient un discours autre, accusant son fils de manque de velléité, car à ses yeux, son fils n'arrive pas à brider sa femme. Ainsi, Barbara est forcée de tenir un double discours. Le comble de la désobéissance de Sylvie sera sa décision d'assister ensemble avec tout le village à la procession annuelle qui mène à la chapelle alors qu'elle est atteinte de malaria, ce qui fait passer Barbara pour une menteuse : alors qu'elle a expliqué aux gens que sa belle-fille était malade, la voilà bel et bien sortie de son enfermement. Or, elle est véritablement malade ; mais sa maladie n'est qu'un symbole pour le mal que cause sa non insertion non seulement dans la communauté, mais dans le couple que constituent Barbara et Matteo.

La vie de femme mariée de Sylvie est jalonnée de déceptions et de désenchantements, signe inversé de l'impact de Barbara sur son couple. Alors que Matteo lui a promis une maison, ils vivent toujours avec Barbara, laquelle, dans une attitude de dédain, refuse d'apprendre à prononcer le prénom de Sylvie : « Quelle espèce de nom est-ce que celui-là ? Elle n'aurait pas pu, au moins, s'appeler comme tout le monde ? J'ai regardé dans le calendrier, il n'y est pas. Ce n'est même pas un nom chrétien qu'elle a, ta femme » (F, 38-39), jette Barbara à Matteo, qui, dans les premiers temps, se fâche à cause de telles réflexions à l'adresse de sa femme, mais qui peu à peu se met à en rire de connivence avec sa mère.

A l'instar de la mère et du fils dans *Le premier regard*, Barbara et Matteo forment un couple platoniquement incestueux, avec en l'occurrence Sylvie en tant que tiers exclu. Non seulement Barbara veille jalousement quand Sylvie et Matteo partagent des moments d'intimité (F, 55), mais la mère et le fils l'excluent quotidiennement aussi sur un plan pratique ; ils se parlent en corse, langue que Sylvie ne comprend pas.

Le monde de Barbara se focalise en premier lieu sur elle-même, d'où une certaine note de délire de persécution qui n'est pas entièrement sans fondement. En voyant les gens parler à Sylvie, elle pense : « Et de quoi parlaient-ils tous, là-bas, près de la rivière, sinon d'elle, de son fils et des secrets de leur famille ? » (F, 84), sans pour autant expliciter de quel secret il s'agirait ou si la source de la fuite serait Sylvie et sans qu'aucune indication dans ce sens ne soit présente dans le comportement des gens. En vérité, elle semble projeter dans ce cas sa propre aigreur sur les villageois. C'est qu'elle a la certitude d'avoir été la risée des femmes du village au moment où l'information de l'escapade de Sylvie au port pour quitter l'île s'est répandue.

Tout au long du récit, Susini brosse l'image d'une mère austère, soucieuse de respecter le code normatif ; une femme dure « avec ce regard comme un coup de balai » (F, 120), « inébranlable comme la roche » (F, 124). Barbara se considère elle-même comme « le métal dur que l'eau ne traverse pas « (F, 124). Pourtant, face à la résignation et l'indifférence de Sylvie, elle ressent une souffrance sans égale (F, 125). Elle n'arrive pas à s'expliquer la léthargie de Sylvie et y préférerait des cris et des disputes. Dans sa détresse, Barbara s'exclame : « Il aurait mieux valu que je meure avant de voir cela dans la maison. Quelle croix que la mienne ! » (F, 125).

Le choix de son fils – Sylvie – pose Barbara devant un des dilemmes existentiels les plus épineux à résoudre : comment une femme pieuse comme Barbara, qui a voué sa vie à remplir la volonté du Christ, peut-elle s'avouer et avouer aux autres qu'elle n'aime pas son prochain, en l'occurrence Sylvie, la paresseuse, qui « ne sentait de rien », celle qui est venu « troubler l'ordre » entre mère et fils (F, 147) ? Barbara est allée jusqu'à souhaiter sa disparition pour qu'elle et son fils Matteo puissent poursuivre leur vie tranquillement. Mais, avait-elle vraiment souhaité la mort ? Dans cette question, la conscience de Barbara est intacte et elle peut jurer devant les hommes et devant Dieu qu'elle n'avait pas souhaité la mort de Sylvie. Son seul souhait aurait été que leur vie fût inaltérée, comme avant que Matteo n'aille faire son

service militaire pendant lequel il a rencontré Sylvie. La narratrice, en revanche, laisse planer quelques doutes sur les motifs et les actions de la belle-mère.

6.4. La mère comme mythe et madone

Chez Susini, il existe deux modèles complémentaires, voire opposés pour être mère. En parallèle à l'image d'une mère défaillante, Susini présente l'image d'une mère mythique, biblique, qui a donné naissance à son bébé et qui l'élève toute seule. Cette image correspond à l'image canonique de la madone. Depuis longtemps, la procréation et la maternité sont confrontées à un sentiment mythique et religieux : l'image de la mère mettant seule au monde un enfant est retrouvée aussi bien dans la mythologie grecque que la Bible. La vierge la plus célèbre est naturellement Marie, mère de Jésus, qui d'après les Évangiles aurait été fiancée à Joseph, mais vierge lors de la conception de Jésus, d'où la notion de conception virginale. Dans la mythologie grecque, le cas de mère isolée est exemplairement illustré par Athéna, la fille de Zeus et Métis. Quand Zeus apprend que Métis est enceinte, il prend le parti de l'avaler. Quelque temps après, il est victime de terribles maux de tête et demande à Héphaïstos, le dieu du feu et des forges, de lui ouvrir le crâne d'un coup de hache pour le libérer de ce mal. Jaillit ainsi de la tête de Zeus Athéna brandissant sa lance et son bouclier, poussant de féroces cris de guerre. Par la suite, elle sera considérée comme étant née de Zeus seul, orpheline de mère. Elle sera la déesse de la Cité, de la sagesse et de la guerre et occupera une place importante parmi les dieux de l'Olympe. On ne lui connaîtra pas d'aventures amoureuses et elle est considérée comme une déesse vierge. Par la suite, elle n'échappera pas aux avances d'Héphaïstos qui tente de la violer. Sa tentative échoue et avec de la laine, Athéna essuie sa cuisse, jetant la laine par terre fécondant ainsi le sol qui lui donnera un fils, Érichthonios, enfant mi-homme, mi-serpent, qu'elle élèvera. La tradition occidentale, longtemps patriarcale, semble donc paradoxalement perpétuer l'image d'une mère (Athéna, Marie) enfantant un fils sans le recours à un véritable géniteur.

A en croire Kristeva, la fertilité féminine et la période de grossesse constituent encore de nos jours un pôle de fascination de l'imaginaire, ainsi qu'un refuge pour le sacré : « pour la religiosité moderne, l'"au-delà" ne

serait plus au-dessus de nos têtes, mais dans le ventre maternel »[352], prétend-elle. Alors que la psychologie moderne s'est beaucoup préoccupée de la nécessité, des défaillances et des suppléances de la fonction paternelle, il manque, selon Kristeva[353], une réflexion non pas sur la fonction maternelle dont elle se distancie, mais sur la passion maternelle, prototype de tous les liens amoureux, qui a su résister à toutes les manipulations idéologiques et religieuses. Kristeva insiste sur le fait qu'il s'agisse d'une passion maternelle et non pas d'une fonction dans le sens où les émotions (d'attachement et d'agressivité) liées à l'enfant se transforment peu à peu en amour, doublé par son corrélat, la haine, plus ou moins atténuée. Ainsi un aspect négatif habiterait d'emblée la passion maternelle, dans le sens où l'entend Kristeva. Dans l'élaboration de sa réflexion, la mère est au carrefour de la biologie et du sens dès sa grossesse : « La passion maternelle débiologise le lien à l'enfant, sans pour autant se détacher complètement du biologique, l'agrippement et l'agressivité étant toujours en voie de sublimation »[354], écrit-elle. Kristeva rappelle que le détachement de la mère est la condition pour que l'enfant devienne autonome, que la « motion d'expulsion, de détachement est essentielle »[355] pour son développement. C'est dans ce détachement-dépassionnement que l'amour maternel puise sa force d'étayage vitale, affirme Kristeva.

La fiction de Susini se range parmi celles qui exaltent l'image de la mère virginale élevant seule son enfant. Sefarad dans *Les yeux fermés* constate sur le ton de l'évidence : « Je ne savais pas, enfant, qu'une femme avait nécessairement besoin d'un homme pour donner la vie » (YF, 96). Un autre incident allant dans le même sens est relaté dans *Le premier regard* :

> C'est un enfant qui m'est venu ! Et elle rit. Alors moi, je lui dis : Mais, Fabia, il n'est pas venu tout seul, cet enfant, non ? Alors la voilà qui rit de plus belle et qui se met à m'expliquer qu'elle ne sait pas comment il a pu pousser. Tu n'es pas la Sainte Vierge, que je lui dis, non ? Pour qu'il t'arrive ça justement sans que personne ne s'en soit chargé ? Chargé, qu'elle me fait, je dormais. (PR, 63)

[352] *Ibid.*
[353] « La passion maternelle et son sens aujourd'hui », *Seule une femme*, *op.cit.*, p. 170.
[354] *Ibid.*, p. 173.
[355] *Ibid.*

Nous trouvons le même thème avec une légère modification dans *C'était cela notre amour* où Fabia explicite le contexte de sa naissance : « Ma mère à la rivière en plein Mitidja de ses seules mains m'avaient mise au monde » (NA, 110), même si sa conception par son père n'est pas remise en question.

Fabia dans *Les yeux fermés* est également hantée par les rapports entre mère et fils, plus forts qu'aucun autre : « Mais que peut faire une femme qui aime son enfant et qui le perd, que peut-elle faire sinon mourir ? Te souviens-tu combien plus fort que l'amour de Marie pour son Fils fut celui de Lena Madalena pour Tchech'Anton, te souviens-tu ? » (YF, 95).

Les relations entre mère et fils peintes dans *La Fiera, Corvara* et *Le premier regard* ne font qu'amplifier cette image d'une relation privilégiée entre les mères et leurs fils adultes, exempte de toute ambivalence, selon la réflexion freudienne. Cette mythification ou sacralisation de la mère et de son rapport avec son enfant, souvent de sexe masculin, n'est pas sans lien avec les réflexions psychologiques sur les relations incestueuses entre les parents et les enfants. La mythification et la sacralisation de leur lien est une justification de la mise à l'écart soit du père, soit de la fille/la sœur de la relation privilégiée entre la mère et son fils. Elle met également en valeur la passion de la mère, incapable d'aimer autrement que dans la défaillance d'une relation avec le père ou avec un homme occupant le rôle du père. Dans la fiction de Susini, la « débiologisation » qui a lieu entre la mère et son enfant se produit dans le lien où la biologie forme un hiatus naturel entre parent et enfant, mère et fils, diluant leur différence pour pouvoir les rapprocher. Dans les rapports entre mère et fille où la biologie rapproche les membres de la famille, la mère a recours à une distanciation de la fille par le biais d'une imposition rigoureuse de règles et de codes, ce qui éloigne la fille de la mère.

Sans l'incursion d'une tierce personne dans le rapport mère-enfant, il n'y a pas de détachement entre eux. Dans la fiction susinienne, l'intimité entre mère et fils est peinte sur la toile de fond d'une passion biblique sublimée, alors que les problèmes que pose un détachement de la fille par rapport à sa mère se lisent dans les travers de conduite que son exclusion provoquent : une insistance obsessionnelle à susciter une approbation de son existence de la part de la mère et un mutisme angoissant. L'image de la mère est ambivalente dans la fiction susinienne dans la mesure où la mise sur piédestal de la mère mythique et de la mère madone qui va de concert

avec la mise en relief d'une réalité tragique et traumatisante que l'hypostasiation de cette relation par la fille exclue de l'unité rend encore plus cruelle.

Troisième partie :

L’écriture de l’ambivalence, l’ambivalence de l’écriture

Troisième partie : L'ambivalence de l'écriture, l'écriture de l'ambivalence

Cette troisième et dernière partie a un double objectif : premièrement, elle sera axée sur l'écriture des manifestations de l'ambivalence dans la fiction de Susini et deuxièmement, elle se veut une synthèse des thématiques traitées autour de l'ambivalence féminine, examinées dans cette dissertation.

Afin de mieux cerner les différents défis que les femmes ont à relever et leurs efforts de positionnement face à ceux-ci, nous avons choisi de procéder à une typologie des ambivalences repérées, tout en restant consciente qu'il existe des emboîtements entre ces différentes catégories. Une telle typologie a néanmoins l'avantage de mieux mettre en valeur les différentes manifestations de l'ambivalence dans le discours susinien. Les dimensions étudiées sont regroupées dans trois sous chapitres : dimensions spatiotemporelles, dimensions socioculturelles et dimensions identitaires.

La discussion synthétique s'appuiera sur la notion de discours dont nous fournirons pour commencer une définition opératoire. Nous couplerons la notion de discours avec, d'une part, les thèmes étudiés dans la deuxième partie et, de l'autre, avec des considérations sur l'écriture et les procédés textuels à l'aide desquels l'écriture se charge de véhiculer l'ambivalence.

7. Ambivalences spatiotemporelles

« Le souvenir est une cascade de métaphores spatiales »[356], pose Kristeva. Le rendu de la spatialité épouse effectivement des formes multiples et complexes. En parlant de l'espace dans la littérature, nous envisageons deux types de spatialisations : l'un conceptuel, l'autre thématique. Dans le chapitre qui suit, l'espace physique, qu'il s'agisse de l'espace ouvert ou fermé, sera notre premier objet d'étude.

Si la notion d'espace joue un rôle primordial dans la conception des enjeux de l'amarrage de l'individu dans la réalité, la notion de temps est tout aussi cruciale. « En aucune circonstance, l'âme ne peut se détacher du temps, déclare Bachelard. [..] S'arrêter de couler serait s'arrêter de subsister ; en

[356] *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 35.

quittant le train du monde on quitterait la vie. S'immobiliser, c'est mourir »[357], souligne-t-il.

Chez certaines figures féminines dans l'œuvre de Susini, la femme quitte justement ce train du monde dont parle Bachelard ; sa vie s'arrête de couler et elle s'immobilise, non pas tant physiquement que psychiquement et moralement, ce qui ensuite l'entraîne à sa perte. L'ambivalence spatiale qu'elle ressent est nettement liée avec l'ambivalence temporelle ; elle investit un lieu où elle ne tient point à être dans un temps qui n'est pas le sien : elle se rêve ailleurs, que cet ailleurs soit une autre localisation existant dans la simultanéité des événements au plan du récit ou dans un passé constamment actualisé.

7. 1. Un discours jailli d'un lieu indéterminé

Avant d'examiner plus dans le détail les différentes manifestations du discours susinien, il est judicieux de se pencher sur la notion même de *discours*, qui présente plusieurs acceptions selon l'approche scientifique l'examinant[358]. Au-delà d'une définition linguistique désignant par *discours* une succession de phrases, le discours suppose en même temps une organisation trans- ou supraphrastique, de par sa capacité à mobiliser des forces bien au-delà de la phrase. Dans notre acception du terme, le *discours* se voit doublé en l'espèce par une orientation systémique : le *discours* est dans ce sens défini aussi bien comme le système qui permet de produire un texte que l'ensemble des textes produits. Cette définition met en relief les conditions d'émergence du discours tout en balisant sa matérialité immédiate et elle laisse entendre son pouvoir illocutoire futur. Le discours ne circule donc pas vaguement dans un éther virtuel, mais requiert un support « déictique » : dans notre cas, le support textuel sert de source pour les repérages spatiaux, temporels et autres. Le texte singulier est également une forme de discours dans la mesure où il représente « la trace d'un discours où la parole est mise en scène »[359], selon les termes de Maingueneau, prenant naissance dans un lieu, un contexte spécifique.

---

[357] *La dialectique de la durée,* Paris, P.U.F, 1950, p. 2.
[358] Pour un survol des oppositions dans lesquelles *discours* entre, voir Maingueneau, *Le discours littéraire*, op.cit, p. 31-35.
[359] *Le discours littéraire, op.cit.*, p. 191.

7.1.1. Non-lieu producteur d'utopies

Plusieurs angles d'attaques caractérisent les considérations sur la part que joue le lieu dans l'émergence du discours. Entre autres sont sollicitées les considérations sur le rôle que tient l'espace dans son émergence.

Maingueneau et Heinich soulignent d'une manière explicite le besoin d'indétermination, voire l'ambivalence, comme force motrice de la création d'une profession spécifique – les écrivains.

Selon Maingueneau, le créateur ne peut se placer ni à l'intérieur ni à l'extérieur de la société, construction manifeste de la réalité, mais il se situe dans un « hors-lieu » suspendu à la frontière entre les deux. L'écrivain, soutient Maingueneau, investit son œuvre de cette oscillation problématique de son appartenance, son impossible inclusion dans une « topie ». L'œuvre est l'instrument à l'aide duquel l'auteur gère son intenable position dans la société, s'astreignant à la fois à résoudre et à préserver son exclusion qui est, simultanément, le contenu et le moteur de sa création[360]. Maingueneau écrit :

> L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être, [...] et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même, [c'est] quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. [361]

Les réflexions de Maingueneau font envisager l'œuvre littéraire comme l'instrument concret de l'écrivain dans sa négociation pour obtenir une place dans le champ littéraire et sur la scène sociale. L'idée-force de sa pensée est que l'individu est ambivalent quant à son appartenance au lieu où il est, voire à la société, et que cette appartenance problématique influe sur le discours qu'il tient sur son existence.

Heinich, de son côté, souligne également l'aspect dynamique que peut receler cette oscillation ambivalente entre les lieux pour un écrivain, tout en mettant l'accent sur le côté positif de cette oscillation, dans la mesure où tous les écrivains ne vivent pas mal l'indétermination de leur état ancré dans un lieu spécifique. Certains semblent, selon Heinich, par le truchement de la

---

[360] *Ibid.*, p. 85.

[361] *Ibid.*

littérature, trouver ce qu'elle définit comme « le cadre rêvé où placer le refus d'occuper une place »[362] et à travers l'écriture de ce va-et-vient entre deux lieux parvenir à une définition stabilisée d'eux-mêmes, état idéal, selon elle, « de ceux qui ont besoin d'indétermination »[363]. La littérature devient, selon Heinich, le lieu d'une indétermination paradoxale dans la mesure où elle peut aussi bien être ce qui permet à l'auteur d'échapper à une place que ce qui permet de se retrouver soi-même, en s'échappant[364]. Il est également intéressant de noter le noyau paradoxal de cette réflexion : à savoir que la stabilité prend racine dans l'indétermination et inversement, que l'indétermination est source de stabilité.

Finalement, dans une perspective herméneutique, Paul Ricœur évoque la notion de *nulle part*[365], inscrite dans une logique utopique, qui définit le non-lieu comme point de départ à une étrange exterritorialité spatiale, à partir de laquelle « un regard neuf peut être jeté sur notre réalité, en laquelle désormais plus rien ne peut être tenu pour acquis. Le champ du possible s'ouvre désormais au-delà de celui du réel. […] La question est alors de savoir si l'imagination pourrait avoir un « constitutif » sans ce saut à l'extérieur »[366].

Ricœur avance le postulat selon lequel l'utopie est le mode selon lequel les individus repensent les différentes manifestations sociales, culturelles, politiques, etc. L'utopie est surtout un instrument radical de subversion dont le pré-requis est son non-lieu ou hors-lieu : « De "nulle part" jaillit la plus formidable contestation de ce-qui-est »[367], déclare Ricœur. Ricœur accorde ainsi aux notions telles que *nulle part* et *hors-lieu* des attributs uniquement dynamiques et novateurs à l'instar de Maingueneau et de Heinich.

---

362 *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 82.

363 *Ibid.*

364 *Ibid.*, p. 87.

365 Ricœur élabore sa réflexion sur la représentation inversée de la réalité par la fiction à partir du rapport polaire entre l'idéologie et l'utopie. Comme le constate Maingueneau, même si le point de départ adopté par les deux théoriciens n'est pas analogue, la fiction peut représenter un hors-lieu quel que soit son point de départ idéologique. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 258.

366 *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. op.cit.*, p. 258.

367 *Ibid.*

7.1.2. L'impossible inclusion et la promesse de l'ailleurs

Cette notion d'impossible inclusion dans une topie évoquée plus haut est corrélative de la vie même de Susini. Une des conditions les plus importantes de sa création a été son retrait de la Corse et son exil à Paris. « Je n'ai jamais eu le mal du pays », déclare-t-elle dans *La renfermée, la Corse*[368]. Et Susini d'ajouter aussitôt :

> Je m'acharne pourtant, j'y retourne sans cesse, étonnée encore de me laisser surprendre, et je me demande si ce lien si fort, si aveugle qui m'attache à la Corse ne tient pas à cette angoisse même. J'y reviens peut-être aussi pour la défier, pour en avoir raison, qui sait [369].

Cette angoisse prend ses racines dans son enfance, explicitée dans le même essai. Susini décrit l'austérité de l'enfermement oppressant vécu dans son enfance en Corse dans des termes angoissants :

> J'ai été comme un oiseau en cage dans mon enfance, emmurée dans ma condition de fille, prise à l'intérieur de cette cellule aux règles rigides qu'est la famille corse, prise elle aussi dans l'îlot du village, le village bouclé sur lui-même dans un pays tout naturellement isolé, barricadé par la mer.[370]

Le souvenir de la claustration vécue dans son enfance n'est pas une affaire passagère ; le sentiment d'enfermement perdurera sur toute sa vie :

> Loin de la Corse pourtant, et après tant d'années, toute une vie en somme, le souvenir de l'étouffement vécu dans mon enfance est resté si vif qu'il m'arrive d'en souffrir encore aujourd'hui. J'ai la hantise des portes et des fenêtres fermées, des rideaux tirés sur le clair-obscur : m'est restée aussi l'appréhension de dormir contre le mur dans l'ombre d'une chambre. C'est la passion de l'errance, le besoin d'aller sur les chemins qui me tient désormais.[371]

---

[368] Paris, Seuil, 1981, p. 30.

[369] *Ibid.*, p. 33.

[370] *Ibid.*

[371] *La renfermée, la Corse*, *op.cit.*, p. 88.

Pour créer, Susini avait besoin de s'éloigner, de prendre ses distances par rapport à ce lieu asphyxiant que représentait la Corse où elle ne pouvait écrire[372]. À l'autre extrême du spectre de l'étouffement, il y a la capitale qui offre sinon la liberté totale du moins l'anonymat :

> Je connaissais le vertige de la liberté dans une grande ville, même si de cette liberté je ne pouvais guère profiter parce que là aussi j'étais pensionnaire, du moins peut-on passer inaperçu dans une ville. Personne n'a les yeux sur vous. J'ai su alors ce que je redoutais le plus, c'était l'enfermement dans l'île.[373]

Susini explicite les différents volets de cet entre-deux incité par le sentiment d'enfermement provoqué par l'insularité ainsi :

> Je vous parlais de malaise tout à l'heure. C'est que l'on est pris entre la montagne qui enferme et la mer qui sépare, mais qui est aussi la promesse de l'ailleurs, la mer. C'est que tout se passe toujours par rapport à cet ailleurs, c'est-à-dire la France, d'où la Corse est envisagée soit en termes de fuite, soit en terme de refuge. Il fallait la fuir, mais il fallait un certain courage. Il fallait avoir le courage de rompre le lien ombilical et de l'autre côté on ne savait pas ce qu'on trouvait, c'était l'inconnu, c'était la solitude ou peut-être même le danger. […]
> Il m'a été très difficile de quitter la Corse, très douloureux, j'étais très jeune, je quittais les miens, mais il me serait très difficile, presque impossible, de vivre en Corse. Définitivement. Ce qui me plaît, c'est d'aller de l'une à l'autre, c'est d'être en chemin.[374]

Le passage met en avant l'attitude ambivalente de Susini vis-à-vis de la mer vue à la fois comme force joignante et force séparatrice et de la Corse comme lieu qui expulse, mais aussi qui attire. Ce que Susini évoque, ce n'est ni un refus d'attachement ni une absence de points d'attaches, mais un besoin constant d'actualiser et de maintenir l'indétermination en se tenant à

[372] Ghislaine Fratani, entretien personnel, Ajaccio, Corse, le 9 août 2004.
[373] *Ibid.*, p. 34.
[374] « L'île sans rivages, la Corse », film réalisé par Jean Archimbaud, diffusé le 26 février 1985 sur TF1.

distance, puis en s'approchant du « péril » extérieur qui provoque la tension la sous-tendant.

Parallèlement à son exil auto-imposé, Susini est donc restée toute sa vie tiraillée par ses sentiments pour la Corse avec laquelle elle a entretenu une relation consciente d'ambivalence affective: « Mon rapport avec elle [la Corse] n'est fait que d'approches et de reculs passionnés, d'amour et de haine, et jamais sans doute il ne changera », écrira-t-elle[375]. Toute sa vie Susini est donc restée, dans la perspective ouverte par la réflexion de Maingueneau, prisonnière d'une oscillation axéologique angoissante, à la fois recherchée et entretenue dans sa création.

Le discours susinien ne se soustrait pas aux caractéristiques d'un discours clivé, issu d'une société moderne dont l'ambivalence est un des éléments constitutifs. Le discours susinien peut être considéré comme étant émergé de moments charnières de l'histoire d'une certaine société, occidentale en l'occurrence, et s'avérant ambivalent, suite à un effort de positionnement vacillant face aux défis provoqués par la négociation entre l'individuel et le social, le connu et l'inconnu. Or, de quelle manière cet entre-deux spatial se calque-t-il plus particulièrement sur la conception de l'espace dans la fiction de Susini?

7.2. L'ambivalence spatiale ou l'indétermination d'une appartenance problématique

Un des thèmes récurrents de la fiction de Susini est en effet l'investissement problématique du lieu par la figure féminine. L'extériorité et l'intériorité se dévoilent en deux lieux spécifiques dans sa fiction : l'espace extérieur que constituent l'environnement naturel et la ville et l'espace intérieur composé par le confinement du foyer. Ces deux espaces interagissent dans la création d'un discours qui oppose en les assimilant la matérialité de l'espace et l'aspect métaphysique de la conscience. A l'interaction entre le dehors et le dedans s'ajoute une troisième dimension : l'ambivalence spatiale prenant naissance dans deux envies contraires quant à l'investissement du lieu : rester et partir. Une quatrième considération liée au discours sur l'ambivalence spatiale et son écriture est offerte à travers le recours de Susini à un style métaphorique ou à la métaphorisation des phénomènes. Comme

[375] *La renfermée, la Corse*, *op.cit.,* p. 33.

nous avons pu voir tout au long de cette dissertation, les textes de Susini très riches en métaphores, immergeant l'énoncé et son sens dans un jeu inlassable de déplacements, créent un sens nouveau, une autre réalité. Comment alors la conception de l'espace participe-t-elle à la création d'un sentiment ambivalent chez la femme ?

7.2.1. L'espace extérieur

L'environnement naturel est chez Susini tout autant un acteur actif dans la création du récit que dans celle des personnages principaux. Certains romans comme *Plein soleil* ou *La Fiera* mettent en vedette une nature généreuse, surabondante, exubérante. C'est sur cette réalité de l'espace que Susini inscrit le passé invoqué par la narratrice et le personnage féminin se dessine en premier lieu sur le fond de la matérialité de la nature évoquée par la mémoire : montagne, mer, maquis, ruisseau, fleuve ou champ.

Dans l'œuvre de Susini, la description de la nature suit une certaine évolution : dans *Plein soleil*, la nature représente une force vitalisante, la source d'une joie qui a porté la narratrice de l'enfance à l'âge adulte et qui confère toute sa coloration aux évocations de ses souvenirs. Les phénomènes naturels provoquent émerveillement et enchantement chez la petite Vanina. *Corvara ou la malédiction* représente une forme intermédiaire dans la conception du rôle que joue la nature dans la construction du récit, qui s'ouvre sur une tempête de neige anodine qui, de part en part, se transforme en tempête meurtrière lorsque le corps du prêtre est retrouvé au pied du clocher du village. La nature est l'instrument qui réalise les conséquences de la malédiction du couple et notamment du mari. Même si cette instrumentalisation de la nature peut être entrevue également dans *Plein soleil*, son élaboration est poussée plus en avant dans *Corvara ou la malédiction*. C'est pourtant dans *Je m'appelle Anna Livia* que l'instrumentalisation de la nature est poussée à son paroxysme. Dans ce roman, la présence de la nature est dès le début du récit plus pesante, plus menaçante que dans les romans précédents, participant d'une façon plus sinistre à la mise en œuvre de l'anéantissement final d'Anna Livia.

En considérant la chronologie de l'œuvre de Susini, il est possible de constater que la distance qui sépare Vanina, spectatrice jubilatoire d'une nature resplendissante, s'amenuise pour finalement s'effacer dans la mort d'Anna Livia, dans laquelle l'être et la terre se confondent, se fondent l'un

dans l'autre : « Allongée sur le dos, elle fait un mouvement mais une force la tient clouée au sol, elle ouvre sa main pleine de sable, et la peur soudain tombe » (AL, 175). Le regard que porte la narratrice/le personnage principal sur l'espace dans *Plein soleil* et *Je m'appelle Anna Livia* semblent diamétralement opposé : alors que Vanina porte un regard curieux sur l'espace physique, Anna Livia semble plus indifférente, insensible, face à l'espace physique l'entourant. Cette indifférence est peut-être finalement l'élément qui permet l'architecture du roman : c'est la distance du regard par rapport à l'objet contemplé qui maintient leur séparation et inversement ; c'est son abolition qui permet leur fusion (d'où l'union finale d'Anna Livia avec la terre). Ceci vaut également pour l'espace physique.

La représentation de la ville connaît une élaboration semblable à celle de la nature : dans *La Fiera*, la ville n'est guère présente que comme une évocation railleuse d'un lieu où la vie est en apparence plus facile qu'en Corse, mais simultanément, cette ville ôte à l'individu sa spécificité et fait disparaître ses vraies valeurs. Dans les romans ultérieurs, comme *Un pas d'homme*, *Les yeux fermés* ou *C'était cela notre amour*, le lieu est représenté par l'espace urbain d'une ville grouillante de vie, toile de fond sur laquelle l'héroïne s'épanouit, certes, mais dont le rythme et le mode de vie en même temps dispersent la quête identitaire du personnage principal. Autrement dit, l'évolution identitaire de la femme ne se dessine pas uniquement à l'encontre d'une description de la nature vierge de la campagne même si son aspect bienfaisant est éminemment souligné dans l'œuvre de Susini, mais l'aspect urbain s'y prête dans la même mesure. La différence la plus marquante entre l'espace campagnard et l'espace urbain tient peut-être dans l'attitude de la narratrice à travers les différents romans par rapport aux deux lieux : si la narratrice est rurale, les paysages campagnards de l'enfance lui semblent être le but idéal lié à la fuite d'un quotidien trop problématique en ville, alors que la ville semble au contraire le lieu privilégié de l'évasion de ce même lieu considéré comme trop restreint. L'évocation d'un espace rêvé de l'enfance, thème récurrent dans les romans avec une narratrice adulte, représente un espace symbolique qui, en lui-même, condense le désir d'un retour impossible. Ainsi, l'évocation des différents volets de l'espace participent chez Susini à la construction de l'ambivalence de la figure féminine, mais servent aussi à cliver le discours auctorial par la mise en

scène de deux désirs conflictuels : l'un au niveau thématique, l'autre au niveau conceptuel, ceux-ci effaçant à tour de rôle ce que l'autre vient de mettre en relief.

7.2.2. L'espace intérieur

L'inscription de la figure féminine dans une extériorité naturelle et urbaine s'oppose à la difficulté de la femme de se voir assigner une place dans un espace intérieur, constituant le plus souvent un lieux oppressant ou anxiogène. L'espace intérieur est souvent limité dans l'espace par les murs d'une habitation ; maison, appartement ou encore couvent et hôtel.

Vanina est la seule des figures féminines qui se réjouit ouvertement de retrouver la maison et ses odeurs familières. Hormis son cas, c'est dans l'intimité du foyer que le drame vécu par le personnage féminin trouve son dénouement d'une manière plus ou moins brutale.

Sur un plan symbolique, la maison représente la vacuité émotionnelle de la femme. A elle seule, la femme n'anime pas un appartement, sentiment véhiculé par Manuela : « Chaque matin, quand Serge quittait l'appartement, elle, immobile et comme figée dans l'embrasure de la porte, le regardait descendre l'escalier, et sa vie échappait avec lui » (PH, 11).

C'est aussi le roman *Un pas d'homme*, où les événements de la diégèse sont limités par les murs du salon d'un appartement, ce qui illustre de la manière la plus marquante la façon dont l'exigüité de l'espace condense la douleur que les événements causent à l'héroïne du récit. Lorsque Serge annonce son départ imminent à Manuela mettant ainsi fin à leur relation, le soulagement et la consternation simultanés de Manuela sont couplés à l'immobilité de sa posture dans le confort d'un fauteuil : « Le coude sur le bras du fauteuil, les jambes repliées comme à son habitude, ses yeux attachés à Serge qui, étendu sur le dos, fixait le plafond, elle restait là, n'ayant pas fait le plus léger mouvement » (PS, 10).

C'est aussi au moyen des objets typiques de l'espace intérieur aménagé qu'est rendue la prise de conscience de Manuela que son mariage est arrivé à son terme : « Son regard s'attarda sur les lampes, les vases, les livres, tous ces objets qui, à présent, n'étaient plus ni à l'un ni à l'autre, tout cela qui n'avait plus de visage, plus de sens, puisque le seul sens qu'ils pouvaient avoir était précisément d'être à eux deux, de les relier » (PH, 35). Ce même sentiment équivaut pour sa relation à l'appartement : comme les objets, il ne prend

sens que par le couple et par l'interaction entre elle et Serge. La notion de foyer est pour Manuela intrinsèquement liée à la présence de l'homme et au couple dont elle fait partie.

Alors que leur entente épouse les objets et les incorpore dans la vie, la dissolution de leur couple propulse l'espace intérieur avec ses affaires dans une périphérie insignifiante. Il ne serait toutefois pas correct de prétendre que la solitude de la vie privée d'une femme équivaudrait à son extinction et que la vie sociale menée à l'extérieur aux côtés d'un homme représenterait la vraie vie. La vérité susinienne est plus complexe que cela : l'espace extérieur ne procure pas non plus à la femme la scène de son épanouissement - Manuela est humiliée en public par son mari - et l'espace intérieur ne constitue pour elle ni un havre de paix ni un lieu de ressourcement.

Dans *La Fiera*, la maison symbolise non seulement l'oppression et la soumission de la femme, mais sa valeur symbolique négative y est poussée encore plus loin dans la mesure où elle est également associée au dérisoire et à la désillusion : Sylvie n'aura jamais la maison que son mari lui promet à répétition – sans l'intention de tenir sa promesse, car il est trop faible pour tenir tête à sa mère qui s'y oppose.

Du couvent où est confinée Vanina jusqu'à la maison où Anna Livia se livrera à l'inceste avec son père, l'espace fermé dans la production de Susini n'est pas un refuge où l'on se retire pour un moment de répit, mais une prison mentale ou un lieu où le mal survient ; c'est un lieu que le personnage principal souhaite quitter d'une manière ou d'une autre. Une issue à cette prison réelle ou imaginée est la fuite offerte par l'imagination à l'instar des associations qu'évoquent les images du livre de classe de Vanina : « A travers les images bleu et or de mon livre de messe venait à moi la femme à l'ombrelle, tel un tournesol qui vous fixe de son œil. Elle s'évanouissait, revenait et disparaissait aussitôt, ne livrant jamais son mystère » (PS, 55). S'amalgament dans ce passage trois dimensions différentes de sensations et de perceptions : l'espoir du personnage principal de revoir une femme atteinte de phtisie venue se faire soigner au couvent, ce qui représente le plan affectif, l'objet que constitue le livre dans ses mains, relevant de l'ordre du concret, d'où la projection de la femme surgit d'une image, à son tour référant symbolique du réel.

7.2.3. L'ambivalence spatiale comme impulsion au déracinement

L'ambivalence identitaire de la femme en relation avec l'espace se synthétise dans son rapport avec le foyer : « La maison qui recule à mesure qu'elle s'en approche, la submerge dès qu'elle veut s'en éloigner.... » (AL, 81). Le foyer avec le bonheur et la sécurité qu'elle représente est inaccessible à la femme. La distance par rapport au foyer est toujours opposée à celle souhaitée à travers les besoins de la femme : « Loin, très loin, et pourtant encore là devant elle, la maison, et avec elle tout revient, jusqu'à l'odeur même de son enfance » (AL, 82). Cette image rejoint celle de la vaine quête mythique de l'origine, à jamais hors de portée de la figure féminine. Elle participe ainsi à la construction d'une figure féminine qui, inlassablement, déploie ses efforts dans la poursuite d'un objectif inatteignable, qui de plus, se rend compte de la futilité de ses actions, mais qui s'obstine cependant à les poursuivre.

L'ambivalence spatiale, la non appartenance a un lieu spécifique, n'est peut-être tout compte fait pas autre chose qu'un instrument de l'individu, de sa volonté, employé dans le processus de déracinement plus ou moins recherché par celui-ci pour se détacher de sa terre natale. L'envie de partir est chez certains si puissante que pour vaincre l'amour fort de sa terre natale, il faut négocier les raisons justifiant un départ. L'ambivalence est une des manifestations de cette négociation qui, dans sa tracée, trouve des justificatifs pour des raisonnements appuyant deux modes d'agir conflictuels : l'impulsion de l'éloignement et le désir de rester. Les raisons de l'envie de partir sont aussi multiples que les individus, mais un des motifs évoqués par les textes de Susini est la crainte de se faire étouffer par une normativité communautaire trop rigoureuse. Un autre motif est la quête des valeurs anciennes dans un contexte urbain où la normativité sociale a été supplantée par une liberté si englobante que l'individu a du mal à retrouver ses repères.

L'ambivalence est justement ce dont certains ont besoin pour leur donner l'élan nécessaire sinon de partir, du moins de réfléchir sur le choix de l'espace physique que l'on souhaite investir. Cette réflexion peut naturellement aussi se conclure par le désir de l'individu de ne pas se déplacer. Nous ne prétendons aucunement que l'ambivalence spatiale habite tout le monde ; au contraire, certains ont la conviction de ne pas être destinés à quitter le lieu où ils sont nés et demeurent de ce fait fidèles à leur terre toute leur vie. Cette négociation ne peut toutefois pas se conclure sur un non-lieu, car nous investissons toujours physiquement un espace. En

revanche, comme l'illustrent les textes de Susini, il est possible de quitter physiquement un endroit tout en continuant à l'habiter psychiquement, dans son incapacité à se défaire des empreintes cognitives et comportementales de ce lieu.

Comme le démontre l'œuvre de Susini, l'ambivalence spatiale est également un moteur puissant de déclencheur d'intrigue dans des romans qui mettent en relief la problématique de l'être et qui n'ont pas d'autre trame qu'une mise en scène des interrogations inhérentes à la condition existentielle de l'individu : dans ces cas, l'ambivalence est l'élément qui confère au texte son mouvement et sa tension.

7.2.4. La métaphorisation de l'espace comme prise de distance

La définition d'Aristote de la métaphore prend comme base le mot ou le nom : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie »[376]. Pour Aristote, la métaphore est la figure des figures : c'est par elle que se marque l'écart par rapport à la norme, mais elle est aussi ce qui exprime cette norme. Pour lui, une bonne métaphore est une bonne énigme se situant à mi-chemin entre l'ancien, qui n'a plus à être énoncé car connu et le nouveau, irréductible en données connues, car nouveau : « […] l'essence de l'énigme est de joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables »[377].

Dans son analyse inaugurale de *L'interprétation des rêves*[378], appelée « l'injection à Irma », Freud démontre comment la métaphore est liée à la notion d'ambivalence. Dans son rêve, sa patiente Irma s'avère condenser un

[376] Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1990, p. 119.
[377] *Ibid*., p. 122.
[378] *Œuvres complètes. Psychanalyse. Tome IV. 1899-1900. L'interprétation du rêve*, Paris, P.U.F., 2004, p. 131-156. Une telle chaîne associative est illustrée dans l'analyse inaugurale de *L'interprétation des rêves* où Freud soumet à sa propre analyse son rêve : Dans son rêve sont présents et se confondent les caractères et les actions de plusieurs personnes de son entourage : Irma – sa patiente, une gouvernante – autre patiente, une amie intime d'Irma, la fille aînée de Freud, une autre malade, le frère aîné de Freud, Leopold – assistant de Freud, lui-même, sa mère, sa femme, son collègue, son ami, le fils d'une dame de quatre-vingt-deux ans, etc. Dans l'interprétation de son rêve, Freud met ainsi en état, dans la figure de condensation, l'ambivalence qui s'exprime dans ses relations aussi bien professionnelles qu'intimes.

grand nombre de chaînes associatives. Sur le plan du langage, la métaphore déclencherait des processus analogues au phénomène psychique que Freud appelle la condensation où plusieurs chaînes associatives trouvent un mode d'expression à leur intersection.

Selon Marthe Robert, aucun écrivain n'échappe à la métaphore, mais le style métaphorique doit se justifier et ne le fait qu'en remplissant une condition : « qu'il parvienne à rendre également justice aux deux mondes distincts – le propre et le figuré – entre lesquels il entend jeter un pont »[379].

L'on peut dire que la pratique d'une écriture métaphorique met l'accent sur le principe associatif de la langue en affaiblissant le lien entre le signifiant et le signifié. Ce décalage accentue l'autonomie du signe et soustrait le discours à la communication rationnelle. L'écriture métaphorique met l'accent sur le côté affectif de la langue, la soustrayant de cette façon aux exigences utilitaires et rationnelles du discours, la rangeant du côté poétique. Cette image poétique est définie par Gaston Bachelard dans les termes suivants :

> L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe*.[380]

Ainsi, l'image contient en elle aussi bien le passé et la poussée vers un avenir dans l'immédiateté du présent que constitue l'écriture.

D'un point de vue herméneutique, Ricœur prétend que la métaphore ajoute, par le biais de sa fonction poétique, à nos manières de sentir : « en symbolisant une situation par le moyen d'une autre, la métaphore "infuse" au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise »[381]. Aussi bien la juxtaposition que la superposition d'images feraient ainsi partie du mode de fonctionnement de cette figure de style. Ricœur distingue le niveau sémantique et le niveau herméneutique de la métaphore. Si le point de vue sémantique de la métaphore correspond à la

---

379 Marthe Robert, *La vérité littéraire*, Paris, Bernard Grasset, 1981, p. 109.

380 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 1-2.

381 *Ibid.*, p. 241.

phrase, la perspective herméneutique de la métaphore est relative au discours proprement parlé. Elle ne se focalise plus sur le mot et la forme en tant que forme ni en tant que sens nouveau, mais sur la « référence de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de "redécrire" la réalité »[382].

Une des modalités scripturales qui concourent à la création de l'ambivalence spatiale de la femme dans la fiction de Susini est le recours à la métaphorisation. La métaphorisation de l'espace, des phénomènes qui y sont inhérents et les sentiments que ceux-ci évoquent chez l'individu offrent un moyen de distanciation voulue ou forcée par rapport à l'entourage du personnage décrit. Un objet, une expérience, un sentiment est *comme* quelque chose d'autre, le terme charnière *comme* permettant de contempler le phénomène à distance. Dans la métaphore, le verbe *être* devient un verbe d'équivalence et non pas de détermination.

Dans la fiction susinienne, les métaphores portant sur les émotions sont à connotation soit positive soit négative. De fait, la joie se matérialise en quelque chose qui fait penser à un liquide envahissant l'existence de tous côtés d'une manière incontrôlable : « cette joie qui s'étendait partout, qui jaillissait de partout et qu'elle essayait de retenir dans ses mains » (F, 12) et qui déborde toute tentative de la contenir. A une autre occurrence, l'enivrement d'Angnola se transpose dans le descriptif d'un phénomène naturel : « l'eau même était heureuse » (F, 48). La narratrice dans *Un pas d'homme* offre une image plus blasée de la joie en décrivant Manuela au seuil du divorce : « Que tout cela ne mène à rien qu'à des joies dorées de poussière » (PH, 116).

Dans le cas où le narrateur tient à évoquer la nostalgie de l'enfance sous des apparences favorables, il est peu étonnant que les métaphores soient positives. Chez Susini, il s'agit de souvenirs associés à la lumière et au soleil. Ce genre de métaphorisation est mise en scène par les évocations de la narratrice dans *Plein soleil* : « Le bourdonnement des guêpes, le chant de la lumière ruisselant sur la route blanche, les flots du soleil qui tombaient drus sur les cailloux de la rivière me plongeaient dans une allégresse telle que j'avais envie d'embrasser ma mère » (PS, 44). Les caractéristiques d'un élément sont prêtées à un autre élément présent dans la phrase. La métaphore affuble la lumière d'attributs humains – *chanter* – ainsi que de caractéristiques typiquement associées à un liquide – *ruisseler, flot, plonger* –

382 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 10.

qui habituellement procurent des sensations agréables à l'individu, conférant ainsi à la lumière épaisseur et fluidité. Dans la métaphore, les essences, les sensations et les perceptions concourent pour créer une image holistique heureuse de l'enfance.

Or, la lumière ne correspond pas uniquement à la blancheur et à l'innocence chez Susini ; une note plus grave la teinte ailleurs : « Un rayon de soleil glissait furtivement à travers les stores baissés » (PS, 54-55), l'adverbe *furtivement* associant la lumière avec la sournoiserie. Dans *Je m'appelle Anna Livia*, le soleil devient carrément dévorateur, extincteur de vie : « Le soleil m'absorbera. Il ne restera rien de moi » (AL, 39), conclut la narratrice renchérissant : « Le soleil me boira toute » (AL, 41).

A d'autres occasions, l'attribution d'un seul adjectif à un phénomène transmet une menace qui mine le récit et teinte la narration de l'appréhension de la narratrice. Par exemple, pour décrire à la fois le bonheur d'Angnola et sa désillusion, Susini a recours à l'adjectif *lourd* : « Elle plongeait au cœur même de cet instant, dans ce matin d'août, lourd de toutes les promesses, lourd de la prochaine rencontre avec Giasè » (F, 58-59). Angnola est encore à ce moment inconsciente de la déception qui sera la sienne, alors que la voix de la narratrice dévoile qu'elle connaît l'issue des événements. La métaphore et l'emploi de l'adjectif servent dans ce cas d'amorces, figure annonçant en creux ce qui adviendra ultérieurement dans l'histoire.

Ce sont toutefois les métaphores à connotation négative qui prédominent dans les textes de Susini. Elles évoquent les émotions qui accompagnent les épreuves que traverse l'individu : le désarroi, le désenchantement, la douleur et les craintes. La confusion de Sefarad dans *Les yeux fermés* est rendue par l'insistance sur le vocable *tours* : « La vie a autant de tours, de détours et de retours que je n'arrive pas à ne pas m'en étonner » (YF, 76). Alors que le mot *tours* sert de balise, ce sont les préfixes *dé-* et *re-* qui détournent le sens de l'énoncé et indiquent le trouble déconcertant du personnage principal. A cela, Susini ajoute une double négation où les négations juxtaposées s'annulent, mais qui contribuent aussi à la notion de circularité et de dépaysement évoquée par l'énoncé. La faiblesse ressentie par Manuela dans *Un pas d'homme* se calque, de son côté, sur un fruit ; elle se sent « sans défense, aussi nue qu'une orange pelée » (PH, 114).

D'un côté, Susini a donc recours à l'anthropomorphisme pour décrire la nature : de l'autre les caractéristiques et les éléments de la nature se fondent pour prêter aux émotions humaines les attributs des phénomènes telluriques. La fleur, par exemple, représente la beauté naturelle et la force vitalisante du renouveau : « Anna-Maria marchait, droite et fière, sans se soucier de personne, une fleur qui se dresse sous le soleil. Et Angnola, poussée par un désir plus fort qu'elle-même, s'approcha d'elle, et marchant ainsi tout près d'Anna-Maria dans le sentier tortueux, elle s'ouvrait, s'épanouissait et songeait qu'elle était Anna-Maria et qu'elle allait à la rencontre de Giasè » (F, 31).

Un tel anthropomorphisme – attribution aux objets naturels des prédicats empruntés à la détermination humaine–vise à démontrer que les éléments et les phénomènes n'agissent pas aveuglement ou d'une manière aléatoire, mais qu'ils ont des intentions : ils interagissent avec les humains selon des sentiments et des causalités. L'anthropomorphisation permet également de rendre compréhensible l'incontrôlable : l'individu n'est plus soumis à l'arbitraire, aux caprices des phénomènes, mais les éléments agissent selon les mêmes modalités que lui. Humains et phénomènes participent à part égale à la construction d'un monde où les mêmes règles régissent leurs activités.

Grâce à la métaphorisation, Susini met aussi en évidence la douleur du processus de socialisation dont s'acquitte Vanina en demeurant enfermée au couvent, détachée de la vie au village. Le chagrin de Vanina en pensant à ce dont elle est exclue est rapporté par le truchement d'images : « Des images luisaient et s'effaçaient aussitôt et cependant je sentais bien qu'elles tenaient ensemble, qu'elles étaient bien nouées, comme un mouchoir quand on a envie de pleurer et qu'on ne peut pas et qu'on noue son mouchoir comme cela, bien serré » (PS, 58).

Dans *La fiera*, la peur, réelle dans un premier temps, se transforme de part en part en une menace plus perfide marquée par la présence du soleil :

> La peur des flammes qui déferlent en un mouvement sauvage, en un bruit sinistre à travers les broussailles, cette peur qui pèse est toujours présente. Partout, sur ce maquis brûlé par la lumière, rongé par le soleil, quand les rayons tombent à pic et frappent droit et que la chaleur s'enfle comme la mer et gronde, il y a toujours une menace de deuil dans ces midis torrides et cruels, comme si le feu pouvait naître du néant, jaillir de lui-même dans

> cette nature embrasée, fuser de ce qui cède et craque sous le lourd poids de la lumière. (F, 36)

Le point de départ de la citation est une peur existante : celle de voir le feu ravager dans le maquis, détruire non seulement la nature, mais aussi les zones d'habitation. L'emphase du début de la seconde phrase est toujours sur le maquis, considéré cette fois comme un élément passif, victime de la chaleur et non pas comme la toile de fond ou le moteur d'un événement violent. La crainte suscitée par un phénomène naturel dévastateur est momentanément supplantée par une peur indéfinissable, une *menace de deuil*, puis la métaphore se termine en une comparaison gagnant de nouveau en intensité par l'évocation de l'émergence sinistre d'un feu capricieux et des bruits causés par celui-ci. Nous pourrions affirmer que cette métaphore sur la peur est construite en trois mouvements : agitation –accalmie –crescendo, mettant en évidence différentes dimensions inhérentes à la peur parmi lesquelles la menace ainsi que le caractère éruptif et inconséquent de ses causes.

Un des thèmes les plus métaphorisés dans les textes de Susini est la mort. La mort guette au tournant de la rue, elle rôde dans le village, entre dans la maison des gens « la main tendue, le regard clair, avec le printemps, les lézards et les fleurs de cerisiers qui venaient de s'ouvrir » (F, 95). La mort est sournoise et malveillante ou bien, comme dans la citation ci-dessus, mise en corrélation avec le cycle des saisons et le renouveau du printemps. Alors, Susini associe dans un même trope la fin et le début, la mort et la vie, l'extinction et l'émergence.

La mort est souvent analogue à un personnage de l'intrigue, notamment dans la trilogie corse où sa présence est marquante. La mort du personnage principal du dernier roman, Anna Livia, est rendue moyennant une métaphore qui lie la vie à la nature : « Anna Livia s'était détachée de la vie, morte comme la feuille qui tombe de l'arbre » (AL, 165). La mort est à la fois inertie et mouvement, masse compacte et légèreté virevoltante.

Tout est métaphorisable chez Susini, y compris l'énoncé, en l'occurrence couplé à son aspect omnipuissant et néfaste : « Alors, elle a hâte de parler, zia Francesca, pour s'arrêter, pour faire fuir cette chose qui s'avance et qui va être dite et qui va l'engloutir. Le malheur luit et disparaît,

court et se perd, frôle et s'évanouit et revient brusquement, avec un roulement de tonnerre, en une masse de torrent » (F, 94).

Forces naturelles rendues humaines, émotions humaines transformées en des isotopies esthétiques : utilisant la fonction poétique de la métaphore, Susini effectue un constant glissement de sens. Au sens de Ricœur, *être* devient dans ses textes *être comme* avec l'accent sur *comme*, sur la force de la comparaison.

7.3. L'ambivalence temporelle ou l'hétéroclisme d'un temps uniforme

L'ambivalence temporelle se manifeste dans la fiction de Susini en premier lieu comme une incapacité des héroïnes à investir pleinement le présent . À ce non investissement s'ajoute une constante oscillation entre le présent et le passé, où les actions du passé ont une prépondérance positive par rapport au présent plus complexe et chargé de défis. Les actions passées n'enrichissent pas nécessairement la vie de l'héroïne, mais les nourrissent en constituant une source de souvenirs nostalgiques inlassablement actualisés.

L'ambivalence temporelle est complexifiée du fait que le temps s'imbrique inextricablement avec la notion d'espace, comme l'illustre d'une manière éminemment heureuse une citation tirée de *Plein soleil*. La narratrice se remémore les figues noires que donnait un figuier sauvage, bien meilleures, note-t-elle, que celles données par les plants. Les figues sauvages sont plus sucrées, explique-t-elle quant à sa préférence pour celles-ci, car elles semblent en elles « avoir amassé tout le soleil des jours d'été » (PS, 60). Dans une même évocation subjective s'amalgament ainsi des sensations olfactives et la durée du temps dans la matérialité d'un fruit de la nature.

L'investissement du lieu dans la production de Susini est néanmoins bien plus multifacétal que ne le laisse soupçonner la voix enchantée de la narratrice du roman *Plein soleil*. Au fil des ouvrages, la notion du temps ne revêt plus le même immobilisme mis en scène dans les ouvrages dont la référence extratextuelle est la Corse, mais elle se transforme de part en part en un jeu de temporalités où les différents temps de la narration se recoupent, se superposent et se juxtaposent.

7.3.1. Le temps pris entre l'immobilisme et le mouvement

« Le temps s'arrête, n'est plus que ce va-et-vient lentement remué, de plus en plus doucement », déclare la narratrice du roman *Les yeux fermés* (147). Cette conception du temps comme immobilisme et mouvement à la fois est typique du discours temporel susinien. La figure féminine susinienne n'est pas de plain-pied dans sa contemporanéité, mais aux antipodes d'un temps continu, unificateur : l'avant et l'après rivalisent chez elle, sans lui laisser de répit pour s'amarrer dans le présent. Seul le présent de la narration assimile les temps dispersés, disparates, tout en en faisant à son tour éclater des bribes réfractaires ; les rêveries oniriques empreintes d'une poésie qui planent sur les souvenirs et filtrent, en les palliant, les coups assenés aussi bien par des réalisations douloureuses que par des expériences comportant en elles des éléments de violence et d'autodestruction. Le discours qui se fraye un chemin à travers l'écriture est celui à la fois d'une voix atemporelle et celle qui en elle contient tous les temps.

Le temps susinien est monolithe, lié à la conception de la vie intime dans son écoulement neutre, mettant l'accent sur sa « chronologéité » reliant le début et la fin d'une vie, et hétéroclite par l'illogisme et l'inconséquence des actions et des pensées qui le constituent. En parallèle à ce temps double s'écoule un temps métissé entre le subjectif et le collectif, le vieillissement de l'individu et l'évolution des mœurs de la société. Pour Susini, l'ambivalence temporelle est intimement liée au développement individuel comme à l'évolution sociale. Au niveau individuel, l'ambivalence temporelle se définit le plus aisément comme un temps transitionnel entre deux âges ou deux stades de développement biologique et psychologique. La production de Susini fait état de plusieurs cas où elle se fait porte-parole de la jeune fille ou de la jeune femme démunie des outils nécessaires pour affronter les nouvelles attentes posées à son égard. Ce manque de mode d'emploi en ce qui concerne le stade suivant de développement se manifeste de façon différente.

7.3.2. Temps charnière

Un des traits que certaines héroïnes susiniennes ont en commun est leur position médiane entre deux époques historiques qui ne se heurtent pas nécessairement, mais dont les éléments se confondent subrepticement au

quotidien, créant des hiatus entre les conduites des individus et des conflits intergénérationnels.

Vanina, dans *Plein soleil*, représentante de l'enfant ayant grandi dans une innocence à laquelle elle est inéluctablement arrachée, est habitée par une inquiétude navrante. L'inconnu qui se dévoile pour elle est représenté, entre autres, par des valeurs vécues à la fois comme menaçantes et attirantes, ne serait-ce que pour vanter les atouts d'une féminité étouffée dans le contexte social par lequel la jeune fille est conditionnée. Une de ses difficultés est de redéfinir les enjeux de son conditionnement, à une époque charnière de l'histoire insulaire qui voit les signes avant-coureurs de l'ébranlement d'une époque pastorale, ancienne, au détriment de l'arrivée d'une société moderne et urbaine.

En Anna Livia, Susini condense l'image d'une jeune femme tragique et mythique d'un côté avec une adolescente moderne et désemparée de l'autre. Anna Livia, incarnation de l'adolescente succombant à l'acte innommable avec son père, semble se définir davantage par rapport aux autres plutôt qu'en trouvant trouver des repères en elle-même. Dans *Plein soleil*, Susini présente un espoir de réconciliation entre un passé traumatisant et un futur réparateur : "Et il n'y eut plus en moi que la joie de revoir les yeux de ma mère et Maria et la Secca et toutes ces choses de la maison dans l'odeur chaude des *pisticcine*" (PS, p. 157). Dans *Je m'appelle Anna Livia* une telle réconciliation non seulement fait défaut, mais ses conditions d'existence sont abolies par la narration qui se met elle-même en doute, effaçant au fil de son déroulement une séparation nette entre les temporalités. Par là Susini semble adhérer à la réflexion posant que, quelle que soit l'époque, le sort de la femme est tragique, car sa culpabilité ne peut être annihilée par aucun acte rédempteur.

Nous envisageons une narration scindée entre deux temporalités, le moment présent de l'histoire et les analepses, comme une manifestation de la scission du discours. L'exemple le plus saillant dans la production de Susini du clivage du discours quant au jeu de temporalités intercalées peut être relevé dans *C'était cela notre amour* où la scission s'opère au niveau de la diégèse; la Seconde Guerre mondiale et plus précisément l'Occupation de Paris, d'un côté, et les émeutes estudiantines de Mai 68, de l'autre. Ces deux événements servent de toile de fond situant l'héroïne dans un non-lieu étale dont le dénominateur commun – et séparateur – est l'amour vécu pendant

l'Occupation, revécu vingt ans après ; or, la narratrice ne revit pas autant le vrai amour que l'idée d'un amour vrai. Au fil de l'évocation de sa passion, la narratrice ouvre la plaie de la douleur de vivre ensemble, avec cet homme qui quelque part a été une déception. Le discours surgit de l'amalgame de deux époques marquées par des conflits, celui-ci trouvant sa raison d'être renforcée par le souvenir doux-amer d'un amour troublé et d'une amitié brossée sur un fond de perte et de privation. Si le lecteur sent que le discours est celui d'une victime, l'identité du fautif lui échappe étant donné que la victimisation est diluée par la poétisation du sujet par la narratrice, qui déclame avoir vécu la meilleure époque de sa vie sous l'Occupation : « N'empêche que si on me donnait à revivre un jour du passé, ce serait un de ceux-là que je choisirais. Un jour avec Vincent. La pleine Occupation. Je n'ai jamais plus connu cela, un si grand bien-être, sans désir, sans rien autour, tout seul, si fort » (NA, 71).

7.3.3. Entre temps vécu et temps remémoré

« Vie ou souvenir de vie. Présent d'aujourd'hui ou d'alors, on ne sait plus très bien s'ils sont à vous, ces souvenirs, si ce sont vraiment des souvenirs, tous ces moments-là... », constate la narratrice dans *C'était cela notre amour* (161). Chez Susini, le temps ne contient pas nécessairement d'éléments guérisseurs, car il est soit consumé d'avance, soit regretté après-coup. Il est rarement au rendez-vous d'une réhabilitation du sujet. Peut-être une telle réhabilitation n'est-elle tout compte fait pas recherchée dans un monde fictif où le tragique éventuel devient enchantement certain, ce par un tour de magie opéré par un discours clivé dont la stratégie inhérente est finalement de brouiller la piste des réponses possibles, désirées ou non. Le jeu des temporalités de l'écriture met en évidence l'inconsistance du temps vécu, qui n'est peut-être pas en premier lieu celui de la chronologie uniforme du calendrier ou de la régularité de l'horloge, mais qui respecte les détours que prend la mémoire en reconstruisant rétrospectivement le parcours individuel relativement cabossé.

Les yeux fermés nous procure une autre version d'un discours jailli d'un espace où l'énonciation dévide l'acte de signifier au moyen d'une réponse scindée mettant en question le dit. Après avoir passé du temps, en compagnie de son frère, à la terrasse d'un hôtel à évoquer différents volets de son histoire personnelle, la narratrice finit par invoquer la séparation entre

elle et son frère, imposée par les parents suite à la découverte de leur acte incestueux. Pour terminer le récit, la narratrice constate : « Et pour la première fois j'étais seule à l'heure où le soleil tombe dans la mer. C'est alors que j'ai commencé à me souvenir...» (YF, 174). Cette réflexion finale participe de toute évidence à la création en boucle du récit qui s'ouvre sur le monologue intérieur de la narratrice à l'adresse de son frère : « Des yeux fermés, c'est ce que je vis, et toi? » (YF, 11). Or, dans l'immédiat, ce passage est relié au paragraphe précédent relatant la séparation du frère et de la sœur. Dans ce cas, le moment de la remémoration suit la décision de séparer les enfants, ce qui paraît en décalage par rapport au point de vue du récit immédiatement évoqué. La direction d'une telle remontée de la mémoire insisterait sur le compte à rebours chronologique du récit et non pas sur un renvoi au début de l'histoire, ce qui du point de vue du lecteur constituerait un vide ou un illogisme : la scène renvoie d'une manière trop explicite à la situation où elle attend, adulte, son frère à l'hôtel.

Peut-être l'ambivalence temporelle de l'écriture n'est-elle qu'un stratagème plus ou moins conscient de l'auteur pour soustraire son écriture à l'effort de décortication des réponses à des questions qu'elle ne pose qu'implicitement ?

A l'instar du cœur qui ne se froisse pas, la conscience n'est pas préprogrammée pour un accord avec le temps qui court, mais se trouve constamment au diapason avec un temps considéré comme une entité absolue, irréversible, toujours fuyante, insaisissable, positionnant automatiquement toute conscience qui se penche sur le passé en mémoire. L'ambivalence temporelle n'est peut-être pas un dilemme dont il s'agit de dissiper les volets, mais la réponse tout court, rendant raison de tout conditionnement humain dans la durée. L'écriture, de son côté, constitue en dernier lieu une interrogation sur le dilemme de l'individu face à l'irréversibilité du temps dont elle tente, tant bien que mal, de restituer la manière spécifique de la percevoir par la structuration de la narration.

7.3.4. A la poursuite d'un temps mythique

« Je suis passionnée par le mythe qui se situe en dehors du temps, du lieu »[383], a déclaré Susini. Cette quête d'un temps mythique hors de tout repère et

[383] Francine de Martinoir, « Entretien avec Marie Susini », *École des lettres II*, art.cité, p. 37.

l'obsession des origines relèvent d'une ontologie archaïque et impliquent une certaine position métaphysique. Un tel discours est une tentative de résister au temps, de se doubler d'une pérennité, car l'immortalité est le gage d'une vie dans la mémoire collective et le défi ultime de la mort.

Mircea Eliade soutient le fait que, dans les sociétés traditionnelles, l'action acquiert une valeur et devient réelle par sa participation à une réalité qui la transcende[384]. L'homme dans ces sociétés tient à inscrire son action dans une longue chaîne ininterrompue de la même action, inaugurée par d'autres hommes avant lui. On est homme dans la mesure où l'on participe à une réalité transcendante. Chaque acte répété réalise des actes posés *ab origine* par des dieux, des héros ou des ancêtres, explique-t-il. La réalité devient ainsi une imitation ou une répétition d'un archétype.

Cette ontologie archétypale s'observe par exemple dans *Les yeux fermés* au moment où la narratrice-héroïne Sefarad se remémore un jeu d'enfant avec son frère :

> Nous avions commencé, [...], à remonter de Père au père de père, puis au père du père de Père, à remonter le plus loin possible. Nous nous perdions dans cette énumération. Mais avec patience nous nous obstinions à rattacher les anneaux d'une chaîne sans fin et, de proche en proche, nous avions tout au bout trouvé Dieu. Mais plus tard, reprenant sans relâche la même quête, nous avions hésité, là, nous cherchions un père à Dieu, nous n'en trouvions pas sinon justement Dieu et alors nous avions dû abandonner, moins sans doute par lassitude que par peur. De cette peur, de cette peur du vide, renaissait plus forte encore l'angoisse de te perdre, d'être séparée de toi. (YF, 22-23)

Paradoxalement, cette poursuite d'une origine n'est pas sanctionnée par un assouvissement chez Susini ; la quête n'inscrit pas l'individu dans une réalité qui lui octroie un sens plus profond, mais au contraire, elle éveille en Sefarad la crainte de perdre un être aimé. La recherche d'un commencement mythique s'avère ainsi un élément à double tranchant : conditionnée culturellement, elle mène l'individu vers un abîme et non pas vers une participation satisfaisante à la réalité. L'imitation perd son point de repère et

[384] *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15.

perd de son statut archétypal dans une société où d'autres valeurs vivent côté à côté avec les anciennes.

Paradoxalement aussi, la recherche d'un temps mythique rompt le discours de Susini avec celui du mythe, malgré ses visées intentionnelles manifestes, car parvenue au bout de la chaîne de ses interrogations, la femme se heurte inévitablement à la réalité de ses sentiments négatifs présents. Le mythe ne la transporte en dehors du temps que momentanément, l'inscrivant dans un temps autre que celui recherché, avant de la transposer de nouveau dans l'immédiateté de ses craintes.

8. Ambivalences socioculturelles

Les réalités de l'ambivalence sociologique peuvent être appréhendées sous différents aspects : dans une perspective classique de la notion, l'ambivalence sociologique naît de la combinaison indispensable, mais souvent ambiguë, du besoin de l'individu d'obéir aux normes et de son désir d'indépendance. Dans ce cas, nous opérons dans un domaine relevant de la déontologie : « que dois-je faire ? ».

L'ambivalence sociologique peut s'envisager encore sous d'autres aspects. La même personne peut ressentir de l'ambivalence par rapport aux intérêts multiples contenus dans une même position sociale ou encore, les valeurs et les objectifs conflictuels contenus d'un côté dans le système culturel d'un groupe et de l'autre dans les atteintes normatives par rapport à ses membres peuvent être à l'origine de l'ambivalence sociologique.

8.1. L'ambivalence sociologique ou les attentes conflictuelles des mécanismes structuraux

L'ambivalence née des attentes conflictuelles incrustées dans les mécanismes structuraux produit des faits sociaux et une conduite chez les acteurs dont l'écriture se charge de mettre en évidence une version symbolique. Ainsi, l'ambivalence sociologique n'est pas en l'occurrence considérée uniquement comme une question d'ordre social factuel, mais aussi comme une plateforme sémiotique de projection d'ambivalence dans l'ordre discursif.

Comment alors s'articule dans la fiction de Susini le discours sur les différents statuts de la jeune fille et de la femme ? Dans la deuxième partie de notre dissertation, nous nous sommes livrée à une étude thématique de la manifestation de l'ambivalence à travers le spectre offert par les différents

personnages dépeints dans les textes de Susini. Ce chapitre articulera à son tour autour d'une vue synchronique du discours susinien sur le statut des femmes étudiées et les attentes que la société montre à leur égard : la jeune fille et l'adolescente[385], la femme adulte et la mère.

8.1.1. Attentes sociales sur les jeunes filles

Susini imprime aux portraits d'enfants qu'elle brosse aussi bien un désir naïf de poursuivre leur inclinaison naturelle qu'une touche incisive d'irrémédiabilité et d'emphase. Traversant le discours de l'enfance, vérité et retour obligés pour se retrouver, Susini traverse son propre discours et l'infléchit de manière à englober et à irréaliser celui-là à la fois.

Les attentes sociales à l'égard de la fille se manifestent clairement chez Vanina dans *Plein soleil*. Plus particulièrement, il s'agit du conflit latent entre les attentes des parents, socialement conditionnées et réalisées, et les désirs de la petite Vanina, qui a une autre vision de ce que devrait comporter l'enfance, articulée par la narratrice. La société s'attend à une certaine conduite de la jeune fille, celle-là même que les parents tentent de lui faire intérioriser. Alors que la narratrice/héroïne conçoit clairement les attentes quant aux libertés de l'enfance – découverte de la nature physique tout comme de la nature humaine – l'opinion des parents est qu'une jeune fille de son âge ne doit pas s'adonner à des amusements et à de la légèreté, mais qu'elle doit être studieuse et pieuse. Tout au long du récit, la narratrice accentue, d'une voix contenue, les différences de vision entre Vanina et les parents. Alors que Vanina aime un pêcheur aux cheveux noirs et au regard sombre, qui a « l'air sauvage » (PS, 17), la narratrice évoque le sentiment vague et indécis de la réprobation de son père face à son affection : « Je sentais confusément que ce n'était pas ce qu'appréciait mon père » (PS, 17). Vanina a déjà intériorisé la norme selon laquelle elle ne doit pas laisser transpercer son angoisse au moment où le père l'abandonne au couvent, car il lui incombe de se montrer stoïque. Par conséquent, elle masque ses larmes jusqu'au moment où elle est découverte aux toilettes par une des religieuses qui la réprimande pour avoir pleuré. L'attente sociale envers la fille est donc

[385] Dans la deuxième partie, les enjeux de l'ambivalence des jeunes filles et des jeunes femmes ont été examinés dans un même chapitre. En l'occurrence, nous séparons toutefois les deux statuts étant donné la nature divergente des attentes sociales formulées à leur égard.

formulée comme une injonction à brider ses sentiments au profit d'un calme insensible, voire implacable.

La narratrice n'est pas insensible au fait que les parents tentent de diriger les pensées et les modes d'agir de Vanina vers ce qui est attendu d'une fille d'environ dix ans ; au contraire, elle fait sentir qu'ils battent en brèche une certaine image de jeune fille autonome et insoumise qu'elle nourrit. Ceci est illustré dans le passage où les parents discutent de la possibilité qu'un de leurs fils construise un jour une maison sur leur terrain. Lorsque Vanina donne voix à son désir d'y habiter un jour, ses idées sont précipitamment éconduites.

Par respect Vanina ne contredit pas ses parents. En revanche, la narratrice met en avant sa critique contre un système patriarcal ancien en évoquant l'éventualité de la construction future d'une maison : « [...] mon père et ma mère savaient pourtant qu'ils ne feraient jamais construire une maison à Malconsiglio. Ils ne quitteraient jamais la maison construite depuis des générations et transmise depuis de père en fils. Toujours de père en fils. "Par les hommes" » (PS, 68). En l'occurrence, la réitération et la citation concourent à renforcer l'effet critique de l'énonciation.

Un des sujets de conflit entre l'héroïne et ses parents touche à son éducation : « Je n'aimais pas la classe. Je n'aimais pas apprendre » (PS, 35), constate-t-elle. Ceci doit être considéré moins comme une défaite des fruits de l'émancipation du mouvement féministe que comme une déclaration contre l'enfermement assimilé à l'apprentissage au couvent. En effet, tout le roman constitue une voix contre la socialisation traditionnellement imposée aux jeunes filles en raison de leur sexe.

La poétisation de l'enfance par un regard lancinant de nostalgie est aussi mise en parallèle avec les heurts inévitables que ressent la petite fille en découvrant la faillibilité de ses parents et les inconsistances des personnes représentant la structure de la société, notamment l'église et les établissements religieux qui perpétuent son dogme. Les conflits internes qu'éprouve Vanina émergent en partie de cette incohérence : comment les mécanismes structuraux qui lui imposent une conduite normative peuvent-ils être conflictuels, c'est-à-dire prescrire en théorie certaines valeurs que la pratique annihile ?

Dans le roman *Le premier regard*, Susini montre, par le biais de la jeune fille dans le train, l'image d'une jeune fille avisée aux antipodes de celle

brossée dans *Plein soleil*. Cette jeune fille s'adonne à un jeu gestuel aux accents dits féminins, sans aucune intervention réprobatrice venue de l'extérieur au niveau du récit ni à celui de la narration : sa situation familiale n'est pas dévoilée au lecteur et la narratrice ne critique en aucune manière sa conduite ou ses actes. Dans ce roman, le discours de Susini incarne l'attente sociale sur la jeune fille.

Or, parfois nous avons eu, en tant que lectrice, le sentiment que par la création de cette image d'une enfant à tel point rôdée dans les gestes et les comportements féminins qu'est cette jeune fille, Susini a moins cédé à l'effort de mimer la conduite que pourrait avoir une jeune fille réelle de cet âge, qu'à l'architecture de la narration qui exige la mise en scène d'un personnage féminin qui fait entrevoir au jeune protagoniste les plaisirs charnels dont sa mère, en compagnie de son amant, l'a rendu conscient. Ceci se fait sans pointer du doigt ni transgresser les conventions sociales que le roman veut respecter en créant une situation où le garçon, désigné comme 'enfant' dans le récit, serait séduit par une femme plus âgée et expérimentée que lui. Dans cette perspective, l'image de la fille est contradictoire, car au niveau du récit, elle doit être plus expérimentée que le garçon, alors que dans le contexte social décrit, ceci serait probablement plus difficilement accepté. Pour nous, l'expérience de la jeune fille mise en scène dans le roman se résume à une astuce narrative dont l'objectif est de faire office chez le jeune garçon de déclencheur d'une prise de conscience d'un pan de la réalité jusque là inconnu.

Féminité affectée au service du développement d'un mâle? Peut-être ne nous trouvons-nous finalement pas si loin d'une réalité existant hors-texte ? Susini était peut-être moins un précurseur prévoyant une société où les femmes sont plus diplômées que les hommes se dévalorisant de leur plein gré pour ne pas les éclipser qu'une documentaliste réaliste. Ainsi elle croise un instrument narratif avec sa thématique dans le but de brosser, d'une manière implicite, l'image d'une des manifestations possibles de la soumission féminine, en insistant paradoxalement sur l'expérience plus importante de la jeune fille que sur celle de la figure masculine, mais qui ne l'est en vérité qu'en apparence, car cette expérience n'est pas évoquée en toute sincérité, mais obliquement.

8.1.2. Les jeunes femmes et l'amorphisme normatif

Le discours social sur les jeunes femmes dans la fiction de Susini est traversé par les inconsistances des énonciateurs se prononçant sur ce qu'ils considèrent comme la norme. La norme sociale s'avère non pas une entité absolue, mais une construction mentale malléable cédant la place à des normes entre elles conflictuelles. Parfois le discours de Susini épouse cet amorphisme normatif, qui dès lors dépérit, dévidé par sa propre perméabilité.

Les attentes sociales sur les jeunes filles, incarnées notamment par les mères, produisent une fois intériorisées des jeunes femmes taciturnes et soumises. Les jeunes femmes ne sont pas pour autant récompensées pour s'être gentiment adaptées au processus de socialisation mis en œuvre par les parents. Au contraire, les attentes sociales à leur égard se resserrent encore davantage, car plus l'âge de la jeune femme approche celui considéré comme étant approprié pour un futur mariage, plus les enjeux de la famille sont importants : il s'agit pour la jeune femme de trouver un compagnon qui non seulement lui retourne son affection et son amour, mais qui, du point de vue de la famille, peut assurer à la jeune femme, et en corollaire à sa famille d'origine, un statut socialement et économiquement acceptable. La conduite de la jeune femme doit être socialement sanctionnée de façon à se transformer en prérequis pour l'accession à la récompense que constitue un mariage accompli à tous égards.

Or, il existe un conflit entre la norme sociale telle qu'elle est mise en œuvre par la mère et celle formulée par d'autres habitants de la communauté. Alors que la mère est très réprobatrice et surveille excessivement la conduite de la jeune femme, un autre discours entoure celle-ci : celui prenant la défense de la jeune femme. Une occurrence mettant en valeur le discours contradictoire entourant la jeune femme peut être relevée dans le roman *La Fiera*. En discutant du caractère docile de Nunzia, Tchatcha, un villageois, évoque la candeur de celle-ci. Zia Madalena, l'interlocuteur de Tchatcha, tient à appuyer la franchise de Nunzia par le biais d'une remarque sur son habillement : « Toujours avec la même petite robe de coton, toujours simple. Plus simple même que les filles qui restent au village à ramasser les châtaignes » (F, 25), élevant la simplicité de la jeune femme au niveau de la vertu. Cette négociation entre les deux locuteurs, qui se produit par le biais d'une prise de position sur l'aspect physique de la

jeune femme, se poursuit par une précision de la norme de la part de Tchatcha : il ne trouve pas de mise une telle simplicité poussée à l'extrême. Il s'entend : « De la simplicité, dit ziu Saverio, bien sûr, il en faut. Mais il faut ce qu'il faut. Ne pas avoir une belle robe de soie à se mettre pour aller à la messe ou pour descendre à saint Albino, eh ! bien, ce n'est pas normal, ne serait-ce que pour faire honneur aux siens » (F, 25).

Le dialogue des intervenants n'interpelle pas le statut de la norme elle-même, mais la hiérarchie entre les différentes normes sociales parmi lesquelles Tchatcha introduit celle insistant sur le collectif, imposant à la jeune femme de montrer son respect pour sa famille au travers d'un choix vestimentaire approprié, ce qui pour lui s'élève à un rang plus élevé que la vertu d'un seul trait de caractère individuel.

Ambivalentes au plan social, car ouvertes aussi bien aux valeurs, aux attitudes et aux mœurs les entourant qu'à celles existant ailleurs et importées dans leur contexte social, ces jeunes femmes n'incarnent pas, pensons-nous, des éléments sociaux provoquant un effritement des normes et des structures sociales, mais elles représentent plutôt des éléments les consolidant. En effet, l'esprit d'envergure attire plus de points de vue consolidant, de par leur multiplicité, la base même de la société : le nouveau n'altère pas forcément ce qui existe déjà et le nombre fait la force.

En général, nous pouvons donc constater que les jeunes femmes mises en texte dans la fiction de Susini ne mettent pas ouvertement en doute la norme sociale, même si elles sont simultanément orientées vers diverses valeurs ou vers des groupes de référence variés. Elles ne sont pas subversives par le pouvoir de leur verbe, mais ces figures féminines puisent leur force dans et par le discours auctorial qui prend forme et sens à partir de la manière dont leur conscience est façonnée.

8.1.3. Attentes sociales sur les femmes en couple

Les attentes normatives sur les femmes sont mises en valeur de manières variées. Les attentes peuvent être explicites ; se manifester par exemple en tant que propos adressés directement à la femme, ou implicites lorsqu'elles sont véhiculées par une conduite que la femme perçoit (du mari, des membres de la communauté). En outre, le rappel des normes peut se produire dans des buts variés ; pour protéger la femme ou pour protéger l'honneur de la famille, mais aussi, les deux motifs peuvent s'amalgamer

d'une façon inaltérable. Les femmes peuvent également s'auto-imposer des attentes conformes à ce qu'elles conçoivent comme la norme sociale, ce qui peut être considéré comme la prolongation d'une socialisation idéale de la jeune fille et de l'adolescente. Sur le plan de la narration, ou bien la narratrice et/ou l'héroïne rapporte les propos et les conduites, vecteurs des normes, soit au lecteur soit à un autre personnage, ou bien elle se conduit de manière à les mettre en valeur au niveau du récit.

Certaines femmes ont le courage de transgresser les normes sociales préétablies, mais elles sont par la suite déchirées par le conflit provoqué par la tension entre cette norme transgressée et leur vision du monde qui n'y correspond pas. Dans le cas de Corvara, elle outrepasse de manière délibérée les conseils prodigués par son père et les gens : «On m'avait prévenue » (C, 213), confie-t-elle à la bonne. Dans ce cas, le père et les villageois tiennent à écarter la femme de celui qu'ils considèrent comme un homme entaché par le mal et le malheur : « Vous ne saviez donc pas que pour le reste de vos jours, votre pain serait empoisonné... » (C, 214), sympathise la bonne en écoutant l'histoire de Corvara.

La recherche délibérée de non conformité à la norme conduit logiquement Corvara et le prêtre, élu de son cœur, à la déviation de la norme ; ils se marient à l'église de bonne heure « à cause des gens qui se mêlent toujours de ce que font les autres, à cause de ce qu'ils pourraient dire » (C, 219). Ici, il ne s'agit même pas de rapporter des propos véritables, mais d'éviter par anticipation un discours possible des membres de la communauté. Dans le même élan, Corvara et son mari ne préviennent pas leur famille du mariage ; ne sont présents à la cérémonie que le père et le cordonnier du village. Cette transgression de la norme sur la sociabilité ne passe pas pour autant inaperçue, étant donné que le couple est contraint de traverser le village pour se rendre à l'église, de sorte qu'ils sont exposés au regard des autres. Autrement dit, la transgression ne se fait pas impunément.

Dans la pièce, la norme sociale est représentée par une voisine venue chercher la mère de la famille. Le troisième tableau de la pièce constitue plus ou moins un codex de la morale socialement prescrite. Ainsi, il commence d'une manière contraignante avec la réplique mettant en évidence l'intransigeance de la loi du talion : « C'est la loi. Regardez, dans la vie, les hommes répondent à l'offense par l'offense, au mal par le mal, au sang versé

par le sang versé. C'est la loi » (C, 247). D'autres maximes émaillent notamment le début du texte : « Malheur à celui qui ne va pas droit son chemin » (C, 247), « Quand on s'engage, on ne revient pas en arrière » (C, 248), « Les coutumes sont saintes » (C, 248) ou encore « La faute est toujours suivie du châtiment » (C, 250), etc.

Ce qu'il est intéressant de constater dans le cas de Corvara est l'indélébilité et l'instrumentalisation du délit commis dans et par la mémoire collective : la transgression de la norme sociale ne tombe pas dans l'oubli avec le temps, mais elle est réactualisée à un moment charnière de la vie de la femme, notamment dans une situation où l'on souhaite justifier le bien-fondé de son évocation initiale. La norme sociale dictée à la femme est ainsi en vigueur dans les deux sens temporels : le passé et le futur.

En outre, la transgression de la norme sociale est employée pour appuyer davantage la culpabilité de la femme et le malheur qui lui arrive est considéré comme une conséquence inévitable de cette transgression, aussi bien par la femme elle-même que par les autres membres de la communauté. Le noyau du conflit interne de Corvara s'inscrit dans la problématique de la prédestination : elle a été « poussée » (C, 218) à commettre l'acte qui mène à la mort de son mari, déjà sur la voie de l'autodestruction. La transgression a donc eu lieu en tant que résultat d'un acte involontaire, projetant en périphérie la question de sa responsabilité. Corvara est ainsi une femme qui transgresse la norme dans le détail (mariage à une heure insolite), mais qui dans un contexte bien plus important, existentiel, n'est qu'un pion sur l'échiquier des forces justicières.

Par le biais du personnage de Sefarad dans *Les yeux fermés*, Susini brosse l'image d'une femme affranchie du point de vue social, mais non dans son couple. Sefarad se retrouve dans une situation absurde où le moindre caprice de son mari, Tahr, l'envoie chercher à la cuisine ce qui manque sur son plateau de petit déjeuner.

> Et tous les matins, quelque chose manquait sur le plateau. S'il avait pu deviner alors la stupeur blanche, aveugle, insensée, qu'il faisait lever en moi lorsqu'il découvrait ce manque ! Le couteau à beurre, le sel ou le citron, un rien, dans l'immédiat je devenais ce manque, comme un retard sur lui que j'avais toujours. (YF, 151)

Lorsque Tahr se fait entourer par d'autres amies de sa femme à ses côtés dans leur appartement, elles se font concurrence pour être la première à assouvir ses besoins, jusqu'au jour où il appelle Sefarad, sa femme légitime, par le prénom d'une de ses amies, et où celle-ci le quitte, profondément lésée. Femme émancipée qui partage son mari avec d'autres femmes, ce n'est donc pas sur le plan sexuel mais sur le plan identitaire que se joue le désappointement de Sefarad.

Hormis Tahr qui manifeste certaines attentes sur les femmes, les hommes dans la fiction de Susini acceptent l'émancipation de la femme sans difficulté. Si le couple ne dure pas, ce n'est pas à cause de l'opposition de l'homme vis-à-vis de la liberté de la femme, l'échec est plutôt dû à l'incompatibilité des caractères, aux attentes individuelles opposées et à une profonde ambivalence de la femme par rapport à son rôle dans la vie et dans son couple.

8.1.4. D'une maternité obsédante à une maternité oubliée

Le discours sur les mères et la maternité dans la fiction de Susini va de la mise en forme fictionnelle de la mère accomplissant son rôle social de perpétuatrice de la norme sociale lourdement consciente de sa mission, à la mère indifférente, empêtrée dans des questionnements existentiels, oubliant quasiment sa fonction maternelle. L'image de la maternité est intimement liée à l'arrière-fond social que Susini brosse dans ses textes : la mère est plus présente, même dans son absence insistante dans son rapport à sa fille, dans les romans portant sur la Corse – où traditionnellement la mère a donné plus de valeur au fils – que dans les romans mettant en scène des femmes vivant en ville où elle peut oublier qu'elle a un enfant, comme c'est le cas avec la mère qui, se trouvant un amant, néglige son fils dans *Le premier regard*, ou Fabia, dans *C'était cela notre amour*. La maternité peut aussi, curieusement, être plus présente auprès de garçons même morts qu'auprès de jeunes filles vivantes, comme si la norme sociale imposée à la mère dans ses rapports avec ses fils valait davantage que l'affection pour sa fille, considérée non comme une exigence sociale, mais comme une émotion relevant du domaine du privé, dévalorisante et dévalorisée.

L'évolution de l'image de la mère chez Susini ne reflète pas l'évolution culturelle de l'image de la mère en Corse, comme il n'y pas véritablement d'évolution dans la mise en forme fictionnelle de la mère corse dans les

romans. Cependant les récits traduisent davantage l'évolution sociale générale des pays occidentaux. Avec une plus grande liberté d'action pour les femmes, les liens entre la mère et ses enfants se sont assouplis. Cela dit, il ne faut pas oublier que, de tout temps, il a existé des mères qui ont préféré laisser leurs enfants aux bons soins du père ou à ceux d'autres femmes plutôt que d'assumer leur maternité.

L'image de la mère dans la fiction de Susini semble donc au premier abord réaliste : l'on y découvre tout genre de mères et toutes sortes de conceptions de la maternité. Néanmoins, à y regarder de plus près, ce qui fait défaut dans son discours sur la maternité est le témoignage d'un amour maternel équilibré et dialogique désirant ce qu'il y a de mieux pour l'enfant, un amour non pas centré sur les émotions de la mère, mais allant à la rencontre des attentes de l'enfant, un amour altruiste qui se justifiant par des actes mesurés et non pas exagérés, un amour filial dont l'objectif serait le bien-être physique et psychique de l'enfant, sans que la mère soit pour autant contrainte de renoncer à sa vie de femme. Ce qui manque en outre est la mise en scène d'un amour maternel qui se manifestant par des soins quotidiens, preuves de son désintéressement. Ce qui demeure finalement est l'image de la mère entachée soit par une présence obsédante soit par une stérilité clinique.

8.2. L'ambivalence culturelle ou les exigences des groupes de référence variés

8.2.1. La plasticité agissante et rétroagie de l'ambivalence culturelle

Les ambivalences s'imbriquent d'une manière intime : les ambivalences sociologiques et psychologiques sont inséparables, tout comme les ambivalences sociologiques et culturelles se recoupent. L'ambivalence sociologique peut, par exemple, être générée par l'orientation simultanée de l'individu vers diverses valeurs culturelles ou des groupes de référence variés, ou bien la disjonction entre les aspirations prescrites culturellement et les issues socialement structurées peuvent engendrer un sentiment ambivalent. L'ambivalence culturelle se distingue de l'ambivalence sociologique dans la mesure où l'ambivalence culturelle désigne la nécessité de l'individu de suivre simultanément des exigences culturelles opposées. L'exemple type de l'ambivalence culturelle est la figure de l'étranger se trouvant dans une situation à majorité homogène.

Une des pierres d'achoppement dans la production de Susini semble avoir été de déterminer si elle soutient ou réprouve un certain ostracisme local présent dans la société corse. Nous pensons que la difficulté de cette question réside dans l'assignement problématique du discours culturel dans un lieu précis de ses textes. Cet état de fait est soutenu par le sentiment d'incertitude et de paradoxe qui plane en général au sein des textes, car la matrice structurante des textes susiniens semble être l'incertitude du devenir du sujet. Or, comment l'incertitude peut-elle structurer un texte? En ce qui concerne la trilogie corse, le discours prend racine dans la culture au moment de l'effacement de ses fondements. Dans *Plein soleil*, le lecteur n'aperçoit que quelques bribes d'une culture autre, en la personne de la femme malade qui vient recevoir des soins au couvent et dont le rôle dans le récit n'est pas insignifiant, mais dont l'importance et l'impact demeurent toutefois relativement fardés. Dans *La Fiera*, en revanche, Susini fait de ce personnage secondaire le personnage principal, sous les traits de Sylvie. A travers ce personnage, la société insulaire s'ouvre à des valeurs et à des attitudes inconnues, ou tout simplement autres pour les autochtones.

Ce roman met donc en scène une jeune femme, Sylvie, normande, originaire d'un contexte majoritaire au niveau national, devenue représentante d'une culture minoritaire dans le contexte où elle a à se définir vis-à-vis de la culture majoritaire corse, celle-ci ne parvenant pas à se défaire d'un sentiment pesant d'altérité et de non insertion à la société d'accueil. Ce sentiment d'altérité par rapport à la culture ambiante se manifeste de plusieurs façons. En premier, il y a la manifestation des choses concrètes : « Les objets qui avaient pesé sur elle en chacune des heures passées dans cette maison : la petite statue de la Vierge, la veilleuse toujours allumée, le pétrin noir et massif, l'épée donnée par l'empereur lors d'une de ses campagnes, pieusement accrochée au mur » (F, 15-16). Ensuite, il y a ce qui est moins facilement visible, mais non moins perceptible, la communication non verbale : « Seule tout le jour pour supporter le poids de ces paroles, celles que l'on ne dit jamais » (F, 15). Par conséquent, l'altérité se transmue graduellement en solitude et elle se retrouve « pour pleurer en silence et se débattre en elle-même, seule dans un pays étranger, au milieu de gens étrangers » (F, 15). Si les objets cessent progressivement de posséder un pouvoir sur elle, « à présent, ils n'ont plus de secret, ils n'ont plus de pouvoir

» (F, 16), ce n'est pas parce que sa tentative d'insertion est réalisée, mais parce qu'elle a atteint un degré d'indifférence envers eux.

Une des occurrences dans le roman met en exergue d'une manière très manifeste l'ambivalence du discours de Susini. Sylvie est décédée et Angnola, jeune villageoise qui se repose sur une roche, contemple les femmes et les hommes se hâter à longues enjambées vers la chapelle où se trouve Sylvie. Angnola se précipite dans la même direction, pour découvrir le visage exsangue de Sylvie. Alors qu'à aucun moment, les chemins de ces deux figures féminines ne se sont croisés et que le lecteur ne peut soupçonner aucun lien entre elles, il est confronté à l'agonie d'Angnola qui, anéantie par la douleur, s'effondre à la vue de Sylvie :

> [...] elle se laisse tomber, le visage contre la terre, contre l'herbe dure et sèche qui blesse le visage, en criant sa peine sans plus savoir si cette peine est bien la sienne. Les cris de Matteo lui parviennent, elle ne sait plus si c'est la douleur de Matteo, si c'est la tristesse de ce jour de saint Albino trop attendu et qui n'a apporté que du malheur ou l'immense douleur qui éclate avec violence dans un après-midi d'août, dans la chaleur cruelle de ce jour d'été, le plus chaud de l'été, l'immense plainte qui surgit sans raison, qui dit les choses perdues, de toutes les choses à jamais perdues. (F, 138)

La violence de la réaction d'Angola est imputable à plusieurs facteurs que la mort de Sylvie déclenche. Premièrement, sa souffrance est celle d'un être compatissant avec un autre membre de la communauté : elle embrasse la peine de Matteo. Or, dans son empathie se mêle sa propre déception, voire sa frustration, contraire à son espoir – « la tristesse de ce jour de saint Albino *trop* attendu [nous soulignons] » – de ne pas pouvoir canaliser son amour naissant dans la direction de son objet. Finalement, Angnola est le catalyseur d'une peine indéfinissable, existentielle « qui surgit sans raison », mais qui l'amène aussi vers des raisons inconnues, car lointaines. Et c'est justement cette projection vers le passé qui, dans ce passage, dilue le discours de Susini, car il est davantage métaphorique que récit des liens existants ou des raisons existantes du désespoir d'Angnola, hormis sa déception personnelle. Angnola est, dans sa jeunesse éclatante, trop jeune pour nourrir une nostalgie des choses d'antan, aspect qui est davantage l'angle de la narratrice par rapport au récit d'Angnola, et qui ne semble pas être tout à fait cohérent dans son contexte. A travers les personnages de Sylvie et d'Angnola, Susini

met en exergue la plasticité de l'ambivalence culturelle, à la fois agissante et rétroagie, et le dialogue entre la continuité et la transformation culturelle, qui au demeurant se clôt sur la consécration de sa persistance.

Le dilemme existentiel décrit dans le roman situe l'énoncé entre le maintien de la culture « autoritaire » et l'anomalie que représente l'intrusion d'une autre culture, celle représentée par Sylvie. A la fin du roman, certains représentants de la culture majoritaire, les Corses, font face à des interrogations quant à leurs motivations à maintenir les valeurs et les normes de la société, et ressentent une certaine léthargie existentielle face au fait d'avoir été l'instrument de la perpétuation d'une culture meurtrière, quand bien même cette prise de conscience ne s'opère pas au niveau du personnage autant que sur le plan de la narration. L'objet ayant constitué la cible des ressentiments insulaires, Sylvie vit son anomalie si intensément qu'elle se laisse dépérir. La scission du discours de Susini se fait manifeste dans son refus, ou dit autrement, dans son positionnement en faveur des deux camps à la fois, par le biais d'une voix narratrice compréhensive, sympathisant avec les deux positions contraires, voire conflictuelles. Susini se fait ainsi à la fois la porte-parole d'un discours défendant l'anxiété provoquée par la différence, mais aussi l'instigatrice d'un discours producteur de différenciations dans la compréhension et l'interprétation du contexte culturel particulier mis en avant.

8.2.2. L'ambivalence de la voix comme embrayeur des valeurs sociales et culturelles

La question de l'ambivalence de la voix comme embrayeur des valeurs sociales et culturelles est fortement liée au problème de la pluralité du discours envisagée par Mikhaïl Bakhtine. L'auteur peut faire se refléter dans son discours le langage communément parlé par les gens et le point de vue courant d'un certain milieu social ou culturel. Selon Bakhtine, la relation de l'auteur au langage considéré comme opinion publique n'est pas immuable, mais « connaît continuellement un état mouvementé et vif »[386]. La position de l'auteur vis-à-vis du langage courant varie : l'auteur peut soit le ridiculiser et s'en éloigner, soit se solidariser avec lui.

A qui appartient alors la voix du personnage fictionnel ? Tout personnage peut être considéré comme parlant le langage de la couche

[386] *Estétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 123.

sociale à laquelle il est censé appartenir, nuancée entre autre par son appartenance culturelle. Or, ce langage n'est qu'un langage imaginaire que l'auteur prête à son personnage. Le personnage ne reflète pas avec exactitude l'être social qu'il représente ; le langage socialement et culturellement codé du discours du personnage est en fait un discours existant dans la société l'entourant, filtré par l'interprétation qu'en fait l'auteur. Le discours social, culturel et l'énonciation subjective se confondent ainsi sans qu'il soit possible de les départager et de leur assigner individuellement une part précise.

Les trois ouvrages mettant en avant des valeurs culturelles explicites sont *Plein soleil*, *La Fiera* et *Corvara ou la malédiction*, c'est-à-dire les ouvrages où une société minoritaire se confronte aux valeurs de la société majoritaire. Or, la confrontation ne se joue pas nécessairement toujours sur l'axe sociétal minoritaire/majoritaire, mais sur le renforcement ou le désarçonnement des valeurs culturelles autochtones au sein d'un contexte minoritaire. Ce discours minoritaire culturellement teinté est pris en charge par la narratrice qui l'intègre dans sa voix en y ajoutant des inflexions valorisantes, selon sa prise de position par rapport au phénomène relaté.

Ainsi, dans la description de Sylvie dans *La fiera*, les énoncés évaluatifs des villageois sont mêlés avec un discours plus neutre véhiculé par la narratrice :

> Dès son arrivée, il ne fut plus question que d'elle, dans les deux hameaux sur la place :
> – Vous avez vu la femme de Matteo ?
> – Ça, oui, que c'est une femme.
> Si belle, si raffinée, si plein de bonnes manières que les gens se demandaient encore comment elle avait pu s'exiler dans ce village perdu. Ce n'est pas que le village ne soit pas beau. C'est le plus joli du canton, en été surtout, quand les gens arrivent et qu'il y a un peu d'animation. Mais, tout de même, venir de la ville, où il y a toutes les commodités et tant de distractions, pour tomber dans la maison de zia Barbara :
> – Il est bien Matteo, c'est un brave garçon. Pour ça, on ne peut pas dire, c'est un brave garçon, mais de là à tourner la tête à une femme comme elle ! (F, 97)

Le passage cité met en présence deux manières différentes de rapporter des énoncés dans le texte : d'un côté, Susini a recours à la citation directe dans l'intervention initiale et finale, octroyant au discours une immédiateté sans artefact apparent ; de l'autre, le discours narrativisé intègre les propos des villageois dans le descriptif que procure la narratrice dont la voix est doublée par celles du collectif. Dans le texte cité, l'opinion collective est favorable à l'arrivée de Sylvie. De part en part, la voix de la narratrice épouse néanmoins le scepticisme des villageois en voyant Sylvie passer son temps dans le jardin : « Lisait-elle vraiment ? Les gens, en descendant le sentier, allongeaient un peu le cou par-dessus le mur. Non, elle ne lisait pas. Son livre était bien ouvert sur ses genoux, ouvert, ça on pouvait l'affirmer, mais elle ne lisait pas, elle regardait le ciel » (F, 98). L'oralité du discours est véhiculée moyennant la structure réitérative des énoncés et par le truchement de la succession des événements, qui sont rendus à l'instar d'un dialogue larvé.

Progressivement, la voix de la narratrice embrasse le désarroi des gens et reproduit leur jugement final sur Sylvie :

> Et chacun d'aller voir ce qu'elle faisait. Et chacun de donner son avis. Alors le bruit se répandit vite au village que cette pinzutta, à vrai dire, valait moins qu'on ne l'avait pensé, que c'était une paresseuse et qu'il fallait n'avoir aucune dignité pour rester ainsi des heures entières dans un jardin à rêver, quand on a un mari et une maison. Et tous de comprendre enfin pourquoi elle avait pu s'éprendre de Matteo et le suivre jusqu'ici. En effet, quel homme, sinon Matteo, aurait pu ainsi tolérer que sa femme passât des journées à ne rien faire. (F, 98)

Ce mode d'écriture, glissant d'une évaluation positive vers un jugement de plus en plus défavorable à l'égard de Sylvie, confère à l'évolution des opinions représentées une note ironique sur la petitesse et l'hypocrisie du caractère humain qu'elle fait découvrir au lecteur progressivement. Les passages placent la langue de Susini dans la tradition d'une oralisation du discours littéraire. Or, à la fin du passage, cette oralité se confond de nouveau avec la littéralité par le recours à l'imparfait du subjonctif – *passât* – forme inusitée dans la langue parlée. L'alternance entre oralité et littéralité crée un jeu d'assimilation et de distanciation, tantôt avec le point de vue localement coloré au niveau sémantique, tantôt avec une perspective qui s'en

démarque, mettant l'accent sur le mode de narration. Dans l'énoncé se côtoient ainsi la voix narrative et la voix auctoriale, en contradiction l'une avec l'autre.

Si un dialogue rompt avec le récit aussi bien au niveau formel (disposition graphique et caractéristiques typographiques) que stylistique (changement de registre), le passage cité atteste d'un métissage de deux registres : langue parlée et langue soutenue, les rendant à la fois étroitement solidaires et fortement disjointes au sein de l'énoncé. Cette ambivalence inhérente au mode d'énonciation a été, pensons-nous, tributaire de l'équivoque à laquelle certains journalistes ont fait référence quant à la position de Susini vis-à-vis des pratiques culturelles qu'elle met en fiction[387].

Cette équivoque autour de la voix se complexifie dans *Corvara ou la malédiction*, pièce de théâtre truffée de proverbes et de locutions proverbiales. Selon Maingueneau[388], les proverbes et les locutions proverbiales permettent aux locuteurs de se dissimuler derrière un masque d'impersonnalité. Les phénomènes énonciatifs dans lesquels le locuteur profère des paroles sans en prendre la responsabilité sont une bonne manière de suggérer ce que l'on pense sans avoir à s'en porter garant. Le locuteur cite un absent, qui protège l'assertion. Il s'efface devant un « Locuteur » superlatif qui garantit la validité de l'énonciation.

D'une part, les proverbes sont une formulation populaire de la foi. D'autre part, en tout cas pour ce qui concerne l'aire culturelle corse, la dignité suréminente des proverbes ne se laisse pas discuter, ce dont manifestent une pléthore de proverbes : « I pruverbi venenu appressu u Vangelu » (Les proverbes viennent après l'Évangile) [389]. Certains proverbes les élèvent au même rang que les Écritures d'inspiration divine : « I pruverbi so' 'sciuti di a bocca di u Spiritu Santu » (Les proverbes sont sortis de la bouche du saint Esprit)[390].

Le discours théâtral, pour sa part, est ambivalent dans la mesure où le discours y est sans sujet défini et que l'énonciation y est double : il s'agit, d'un côté, du discours rapporteur d'un émetteur-auteur (le discours de

[387] Critique adressée à Susini dans le journal *Le Monde*, voir le chap. 3.2.1.

[388] *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 72.

[389] François-Joseph Casta, « La religion populaire : A la recherche de ses formes d'expressions », *Pieve et paesi : Communautés rurales corses*, Paris, 1978, p. 171-178.

[390] *Ibid.*

Susini dans *Corvara*), de l'autre, le discours est un discours rapporté d'un émetteur-personnage dont le sujet de l'énonciation est le personnage[391]. En outre, la place de la voix de l'auteur n'est pas limitée aux didascalies dont le rôle est de formuler les conditions d'exercice de la parole, mais elle peut également s'exprimer dans le dialogue. Inversement, l'auteur peut effacer sa voix en n'ayant pas recours à des éléments didascaliques.

Quand la mère, dans *Corvara ou la malédiction,* profère qu'« [il] vaut mieux prendre garde que d'avoir à être jugé et condamné. Et d'avoir à se faire pardonner » (C, 260), la suppression de didascalies déterminant les conditions d'énonciation renforce l'aspect sentencieux de la réplique. Il y a un double entérinement de l'énoncé proverbial : par son contenu et par l'omission des didascalies, c'est-à-dire les éléments indiquant que l'énoncé se trouve à l'intérieur de l'acte communicatif plus global qu'est le discours théâtral.

Le discours de Susini s'avère hybride[392] dans sa perméabilité ; le discours d'autrui s'immisce dans sa narration, diluant l'énoncé qui devient un discours étranger à l'auteur. Les inflexions de la voix de la narratrice et les traces qu'elles laissent y entrevoir ou saisir plus concrètement permettent au lecteur de percevoir le personnage sur un axe glissant entre une représentation distancée et un effet de réel, lié à un degré d'illusion moins important. Le discours devient proprement ambivalent dû aux tensions et aux conflits que ces discours créent entre eux dans la cognition du lecteur.

8.2.3. Le piège du construit culturel du modèle féminin

Comme nous avons pu le voir tout au long de cette dissertation, l'œuvre de Susini invite le lecteur à s'interroger sur les modèles culturels conventionnels d'être femme, qu'il s'agisse de la femme corse, française, méditerranéenne ou de la femme tout court. Le dénominateur commun des figures féminines chez Susini est leur sentiment d'être piégées et

[391] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996, p. 185-221.

[392] Bakhtine définit l'hybridité d'un énoncé de la façon suivante : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle » (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 126).

incomprises : le modèle culturel qui leur est prescrit ne soutient pas leur épanouissement personnel.

Dans la trilogie corse, Susini fait découvrir un monde bipolaire : progressivement, l'univers innocent de Vanina, dont l'unité connaît certes quelques fissures à la fin du récit, bascule via un récit qui joue sur la scission du code de sympathie du lecteur – il sympathise autant avec Sylvie qu'avec les femmes représentantes de la société qui indirectement causent sa mort dans *La Fiera*–dans le faux procès de culpabilité de Corvara dans la pièce qui porte son nom. Dans *Plein soleil*, les représentations culturelles consignent la jeune fille à l'enfermement sous prétexte de lui fournir une éducation. Dans *La Fiera*, le code culturel force la femme à suivre un schéma comportemental si restreint qu'elle connaît la mort au propre et au figuré et dans *Corvara* le poids du construit culturel du modèle féminin est tel qu'il réifie Corvara en la pétrifiant dans un modèle ancestral de femme mythique.

Le piège du construit culturel du modèle féminin se manifeste de façons différentes dans la trilogie : en ce qui concerne Vanina, il s'agit de déjouer l'aliénation féminine entreprise en bas âge, en mettant en scène la manière dont le halo sacré, immuable de la foi et le respect inconditionnel pour les parents s'effondrent. Dans *La fiera* s'opère une inversion des rôles des personnages et une dilution dans les priorités des phénomènes mis en doute : la résistance explicite appelée par la xénophobie manifestée à l'égard de Sylvie est étouffée au niveau du récit, alors que la résistance des jeunes filles par rapport à des causes implicites, beaucoup plus déguisées, est valorisée : dans quelle mesure les jeunes filles et les femmes sont-elles oppressées véritablement et à quel degré réussiront-elles finalement à subvertir la structure sociale, subversion entamée déjà en creux par la mise en récit de leur conduite rebelle, même timide ? Dans *Corvara*, la réification de la femme, c'est-à-dire la pétrification de l'action et la sédimentation de l'idée d'une parole féminine funeste, transformées en un objet esthético-littéraire, agit dans la pièce comme une subversion de la représentation du construit culturel : l'idéalisation par Corvara des valeurs culturelles environnantes n'entraine qu'angoisse et tragédie.

Manuela, Fabia et Sefarad sont à leur tour confrontées à des valeurs culturelles dites plus modernes, plus contemporaines. La liberté de la femme a fait ses preuves dans les sociétés peintes dans les romans dont elles sont les héroïnes et la femme est libérée des contraintes comportementales dont sont

victimes les femmes dans la trilogie corse. Elles ne sont plus aussi manipulables et contrôlables que les héroïnes corses. Or, à quel degré Manuela, Fabia et Sefarad sont-elles des représentations d'un autre modèle de femme construit culturellement ? Celle désemparée devant les issues sociales possibles qui lui ont été ouvertes et qui demeure réduite à un rôle non plus minimisé par une société patriarcale, mais ambivalente parce qu'incapable de se fixer une direction dans la vie, n'étant plus valorisée comme objet du marché matrimonial, ni ouvertement objet du désir masculin. Sujet et objet de sa propre lancée en avant, la femme sortie des modèles conventionnels du jeu du simulacre et de l'artificialité de la mimésis culturelle est libérée de la soumission, mais rendue à la passivité qui tout autant véhicule une conception patriarcale de la femme. Si Vanina et les autres jeunes femmes corses manifestent un tantinet d'espoir de vouloir changer l'ordre des choses par une action même minime, Manuela, Fabia et Sefarad semblent avoir baissé complètement les bras quant à faire infléchir l'incidence du destin sur leur vie et leur possibilité de trouver le bonheur. A travers une mise en scène de la subjectivité féminine fragilisée et fragmentarisée, Susini met en avant une image de la femme aussi réifiée que celles présentes dans la trilogie corse. Dans cette perspective, l'œuvre de Susini ne met en évidence qu'une gradation de la victimisation de la femme et l'on peut se demander quelle représentation de la femme affecte le plus le lecteur : celle de la femme soumise d'une société traditionnellement patriarcale ou celle d'une femme victime d'un double discours, vivant dans une société en apparence égalitaire, mais qui se rend coupable d'une dévalorisation de la femme et dont les mécanismes structuraux et les modes de fonctionnement sont bien plus enfouis et invisibles.

9. Ambivalences identitaires

Selon Jean-Claude Kaufmann, la notion d'identité est intrinsèquement liée à la modernité. Tout en se sentant des individus particuliers, les individus intégrés dans des communautés traditionnelles ne se posaient pas les problèmes identitaires que nous connaissons aujourd'hui[393]. A en croire Kaufmann, l'individualisation moderne et la naissance du sujet sont nées dans le sillage du mouvement historique qu'a été la réflexivité.

[393] *L'invention de soi. Une théorie de l'identité, op.cit.*, p. 17.

Progressivement, la société, face à des contradictions multiples de plus en plus complexes, a été contrainte de renoncer à un rêve de « totalité intégratrice »[394], écrit-il. Le hiatus entre la représentation et la réalité matérielle a nécessité, avance Kaufmann, un travail intellectuel incessant dans le but de combler ce hiatus.

Marielle Macé, de son côté, affirme que l'ambivalence est inhérente à l'individuation ou à la formation de l'individualité, qui consiste en « une lutte impliquant des rapports affectifs ambivalents, des subordinations, des compétitions, des dépendances » [395] et doit –et peut –répondre à des logiques contradictoires. Suivant sa réflexion, la littérature moderne parle simultanément « de la promesse et de la charge du devenir individuel »[396] manifestant une solidarité avec ce mouvement d'individuation, processus nécessaire à la construction d'une identité.

9.1. Entre reconnaissance et différenciation

Paul Ricœur[397] a recours à deux catégories pour désigner la double face de la notion d'identité, le propre et le semblable : l'identité comme mêmeté (idem) et l'identité comme ipséité (ipse). La mêmeté relève de l'objectivité commune : elle signifie que l'individu perdure en tant qu'être biologique, réunissant tous les éléments qui permettent de dresser une carte d'identité. L'ipséité renvoie aux subjectivités singulières : l'individu perdure dans une fidélité à lui-même, qui se traduit dans la singularisation et dans la reconnaissance au semblable, fidélité qui établit dans un même mouvement un mimétisme et une différenciation. La réponse à la question « qui suis-je » s'avère en définitive suspendue au prochain. La définition de l'identité passant par la relation à autrui, le propre se définit ainsi dans le maintien du rapport à l'autre. Le lien entre l'identité et la reconnaissance de soi est, dans la pensée ricœurienne, assuré par la fonction narrative.

En considérant l'œuvre de Susini dans la chronologie de sa parution, le lecteur peut constater que la notion d'identité y subit une transformation tangible. Dans les premiers textes ayant trait à la Corse ; *Plein soleil*, *La Fiera*

---

[394] *Ibid.*, p. 320.

[395] « Deux styles d'individuation », Acta Fabula, Dossier critique : Acta par Fabula, URL : http://www.fabula.org/revue/document5639.php

[396] *Ibid.*

[397] *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

et *Corvara ou la malédiction*, les personnages, malgré leur affrontement à des représentations inconnues, ne s'interrogent pas tant sur leur identité que sur les phénomènes. Les personnages ne semblent pas être radicalement atteints par les transformations dans leur identité *ipse*. Dans les ouvrages plus tardifs où l'arrière-plan du récit se partage entre la ville et la campagne, les interrogations identitaires sont nettement plus présentes ; les personnages sont plus incertains, plus désaxés. En faisant écho à l'évolution de l'individu dans son lieu géographique, Susini manifeste sa fidélité au discours identitaire de son temps : la collectivisation des personnages est associée à une identité stable, solide, alors que la dépersonnalisation s'allie à la désagrégation des communautés, libérant un individu contraint de s'auto-définir.

Aujourd'hui, lorsque les contradictions se démultiplient, l'individu est en permanence rappelé à une telle réflexivité vu le nombre et l'intensité des problèmes à résoudre. Cette réflexion a lieu, entre autres, dans le roman dont l'évolution concernant la forme, tout comme celle relative au contenu, suit celle de la société et de la pensée. Une des manifestations de cette réflexion est la manière de concevoir le personnage du roman, dont les traits, tels que peints dans les romans classiques du XXe siècle, se dissolvent de part en part pour faire place à la mise en texte d'une conscience subjective. Jean-Yves Tadié synthétise ce nouveau personnage ainsi : « Les personnages, soumis à des perspectives différentes, donc dissociés en images diverses et évoluant à travers le temps, [...] n'apparaissent plus que comme une collection d'états psychologiques juxtaposés »[398]. C'est ce personnage éclaté, à l'écart de toute définition préétablie, que met en scène Susini.

9.1.1. Une altérité déconcertante

A travers des notions comme l'identité et l'altérité, Susini aborde l'essence de la question éthique qui est de savoir quel est le rapport du sujet individuel, la personne, à l'autre ; entre ipséité et altérité. Le thème de l'altérité parcourt en filigrane toute l'œuvre de Susini et la notion de différence y est intimement liée à la notion d'identité sociale et culturelle. Dans quelle mesure l'individu adhère-t-il aux normes et aux valeurs environnantes ? Quels sont les enjeux de l'intégration des appartenances multiples ?

---

[398] *Le roman au XXe siècle*, s.l. : Pierre Belfond, 1990, p. 40.

Le sentiment d'altérité se traduit de façons variées chez Susini ; il s'agit d'un flou identitaire chez Vanina dans *Plein soleil* ou d'un processus du refoulement plus radical dans le cas de Sylvie dans *La Fiera*. L'altérité peut également s'exposer comme un sentiment de non appartenance existentielle, comme le met en scène Sefarad dans *Les yeux fermés*. Sur un plan concret, la figure fictionnelle qui met en scène l'altérité est celle de l'étranger.

L'occurrence dans la production de Susini qui traite de l'altérité de la manière la plus concrète peut être relevée dans *Plein soleil*. Il s'agit moins pour Vanina de se comprendre d'une manière explicite que de comprendre le concept de différence. Sa quête débute avec une interrogation sur une nouvelle qu'elle entend rapporter par une villageoise : une jeune femme, Flaminia, s'est vu refuser son fiancé, un Espagnol, par ses parents qui mettent en cause son altérité. Vanina s'empare de cette notion d'étranger qu'elle tient à se faire expliquer par sa mère, qui lui répond qu'un étranger est « quelqu'un qui n'est pas du pays » (PS, 101). Dans son explication, la mère s'embrouille dans des contradictions, ce qui ne facilite pas la compréhension de Vanina. Tout en précisant que les étrangers sont bien des hommes, souvent même des chrétiens, la mère offre un éclaircissement qui en vérité n'en est pas un : « Il y en a qui le sont, mais ils ne sont pas chrétiens tout de même » (PS, 101). De toute évidence, Vanina a du mal à faire la part des choses. Avec la candeur de ses dix ans, elle voit dans le fiancé de Flaminia à la fois un chrétien et un homme respectable, et elle ne s'explique pas pourquoi Flaminia chercherait à contrarier intentionnellement ses parents : « Puisque ce sont des hommes comme les autres, qu'est-ce que ça peut faire que Flaminia épouse un étranger ? » (PS, 101), demande-t-elle à sa mère, qui lui rectifie :

– Ils ne sont pas comme les autres, dit ma mère.
– Et pourquoi ne sont-ils pas comme les autres?
– Mais parce qu'on ne sait pas d'où ils sortent.
– Mais puisque c'est Dieu qui les a faits.
– Dieu a aussi fait les crapauds. (PS, 101)

« C'était juste, ce que disait ma mère » (PS, 102), acquiesce Vanina, sans avoir saisi le sens des délibérations de sa mère. Vanina persiste dans sa vision positive vis-à-vis des étrangers proposant que le fiancé est peut-être un prince ou un seigneur chez lui, ce à quoi la mère répond proverbialement

: « [...] il vaut mieux épouser un berger qu'on connaît qu'un prince qu'on ne connaît pas » (PS, 102)[399]. La mère s'avère ouvertement xénophobe constatant qu'elle ne tient pas à voir ni « un nègre » ni « un chinois ». A ce moment, Vanina se remémore Balthazar dans la crèche au couvent « avec ses grosses lèvres, ses cheveux tout frisés et ses habits bariolés ». Vanina met Balthazar en liaison avec son éducation religieuse et le fondement de sa foi. La discussion se clôt sur la question de Vanina de savoir si Jésus est un étranger. La réponse de la mère demeure dans la même lignée ambivalente que ses réponses précédentes : « C'est le fils de Dieu. On ne peut pas dire que ce soit un étranger ». A deux endroits dans le dialogue, la narratrice donne raison à la mère : « C'était juste, ce que disait ma mère ». Le désarroi de Vanina est mis en exergue par l'omission de cette phrase une troisième fois à la fin du dialogue.

Alors que la mère est court-circuitée par son propre raisonnement, le lecteur peut suivre les interrogations et le dilemme de Vanina. D'un côté est mis en avant le semblable entre les humains, son appartenance à l'espèce des hommes et à la condition humaine, alors qu'est en même temps soulignée une différence infranchissable. Si le passage interpelle le thème de la menace de la différence pour notre identité, il ne propose pas de solution à la question : si tout changement est une menace pour notre identité et peut être considéré comme une défaite culturelle, quels sont les moyens qu'a l'individu de se soustraire à la frustration, voire à la peur ?

Le questionnement, traité tout compte fait assez brièvement dans *Plein soleil,* est dans le roman *La Fiera* transposé concrètement dans un contexte culturel minorité/majorité conférant à la question une acuité qui plus directement vise le lecteur. Nous avons tous à un moment donné été l'autre, l'étranger, tout comme nous avons porté notre regard – approbatif, neutre ou réprobateur – sur l'autre, différent de nous. En singularisant le sort de Sylvie, conférant une profondeur au thème de l'altérité, le roman le généralise et lui octroie une ampleur en en multipliant les facettes : Nunzia, Angnola et Barbara, la belle-mère de Sylvie, Francesca, la mère de Nunzia, se définissent toutes comme autres par rapport à ce qu'elles étaient, ce qu'elles pensent ou voudraient être, ce qu'elles s'astreignent à être, naturellement par rapport aux membres de la communauté. Ainsi, le roman interpelle aussi

[399] *Passim.*

bien la notion de mêmeté que d'ipséité, telles qu'elles sont élaborées par Ricœur.

Le roman met également en exergue la vulnérabilité d'une définition de l'identité de soi, à partir du regard d'autrui qui relève d'une interprétation de ce dernier. Si mon interprétation n'est pas correcte ou si les regards perçus sont contraires, conflictuels entre eux, comment ces carences influent-elles sur l'image de moi créée, étant donné que l'identité de soi est la fonction du dialogue entre moi et l'autre ?

Le sentiment d'altérité est poussé encore plus loin dans le roman *Les yeux fermés* où la narratrice se confie au lecteur : « Mais il y avait ce silence autour de nous, je me souviens, et sur moi, comme sur un agonisant, le regard de Tahr : partie de mes joues, la chair, je le sentais, partis de mes yeux la couleur et leur éclat, et moi ailleurs, n'importe où ailleurs » (YF, 112). Dans un certain sens, Sefarad incarne la situation où se retrouve un grand nombre de personnages féminins chez Susini : la figure féminine qui de préférence se soustrait au dialogue avec un autre adulte trop intimement lié à sa vie et qui porte un regard panoramique sur tous les aspects de cette dernière et de sa personnalité. La figure féminine préfère se retirer dans un recoin de son âme où règnent le passé et les regards d'antan. Ne pas se sentir à l'aise dans sa contemporanéité, comme nous l'avons constaté plus haut, est le signe d'une tentative de refus d'engagement avec l'autre présent et le prétexte pour un sempiternel catapultage du personnage vers un passé avec lequel le personnage est réconcilié, cherchant toujours une fuite par rapport à un présent atopos.

En dernier lieu, les ouvertures vers des appartenances multiples s'avèrent systématiquement calfeutrées par l'écriture de Susini, qui met en œuvre un dialogue de sourds où les consciences se referment sur leur échec communicatif.

9.1.2. « Cette histoire de prénom »

« Elle fut mince la raison qui me fit quitter Tahr » (YF, 152), confie Sefarad. « Reste, Carol » (YF, 152), demande Tahr à Sefarad, se trompant dans le prénom de sa femme. En fait, le prénom erroné n'est qu'un prétexte à la séparation, d'après la narratrice, car elle constate sobrement : « Si je n'avais pas quitté Tahr pour cette histoire de prénom, je serais tout de même partie [...] » (YF, 142). Or, le prénom n'est pas un détail anodin, la goutte qui fait

déborder le vase, mais au contraire, il est l'échine qui tient toute l'ossature identitaire : « Dans l'arène où se passe toute histoire, bernée, écorchée vive, tournée en ridicule, j'ai perdu mon nom et jusqu'à mon visage » (YF, 36), déclare encore Sefarad. L'histoire du nom est en fait l'histoire de toute une vie et inversement, l'histoire de toute une vie se résume dans celle du nom, car les deux concepts de nom et d'identité vont de pair : si l'auteur veut mettre en relief une perte d'identité, ou bien il fait disparaître le nom ou bien il fait planer un certain degré d'équivoque sur lui. Chez Susini, le nom de famille a été complètement supprimé, ce qui, selon Tadié, s'accorde « avec l'expérience du vide »[400] chez l'individu à la recherche d'une inscription dans une filiation.

La notion d'identité s'allie étroitement à la notion d'individuation. La référence identifiante d'une personne, ce par quoi elle est individualisée, visée dans sa spécificité, est son nom propre. Le fait de désigner le même individu par le même nom consiste à lui faire correspondre une permanence et à confirmer son identité et son ipséité[401]. Si un auteur tient à traiter des questions relatives à l'identité, un des moyens à sa disposition est par conséquent de mettre en doute la fixité du repère stable qu'est le nom propre. Susini met en œuvre une telle mise en doute de la notion d'identité à travers une mise en relief insistante du prénom féminin.

Dans sa production s'effectue une lente dilution de l'identité féminine, considérée au travers l'optique qu'offre le prénom des héroïnes. Dans le premier roman, le prénom est arrimé dans une longue tradition historique pour devenir une notion dissoute dans le dernier roman, *Je m'appelle Anna Livia*. De part en part, la personne dont la reconnaissance non manifestée atteint l'individu dans son noyau identitaire est un membre de plus en plus intime de la personne dont le prénom est mis au cœur du récit. Dans *Plein soleil*, il s'agit de la Mère supérieure, dans *Je m'appelle Anna Livia* du père d'Anna Livia.

Il est en effet intéressant de constater que, pour désigner l'héroïne dans *Plein soleil*, Susini a opté pour le prénom Vanina, ce qui n'est sans doute pas l'effet du hasard, étant donné que le prénom est ancré aussi bien dans l'histoire de la Corse que dans la littérature portant sur elle. Pour ce qui est des faits historiques, Vanina ou Vannina d'Ornano (1530-1563) épousa à 15

[400] *Le roman au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 63.

[401] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, o*p. cit.*, p. 42.

ans Sampiero Corso, première figure du nationalisme corse (1498-1567), de 32 ans son aîné. Trahi par sa femme, Sampiero Corso s'érige en juge et châtie sa femme en la tuant de ses propres mains. La comtesse de Bradi met en fiction cette histoire de vengeance dans *L'Héritière* (1825), qui n'est moralisateur que pour juger l'époux féroce qu'est Sampiero et qui érige Vannina en héroïne[402]. L'histoire de Vanina et Sampiero est reprise par d'autres écrivains, comme Dinocourt[403]. Le prénom de Vanina figure également dans une nouvelle de Stendhal, *Vanina Vanini*[404], dans laquelle Vanina est une belle Romaine qui s'éprend d'un jeune patriote. Ce prénom est de ce fait inscrit aussi bien dans l'histoire corse que dans l'aire culturelle italienne.

Selon Ricœur[405], le nom porte en lui aussi bien la reconnaissance que l'altérité : le nom désigne un seul individu opposé à tous les autres. *La Fiera* est le premier roman qui adresse véritablement la question de l'altérité par le truchement du prénom : par le refus de la belle-mère de prononcer le prénom de Sylvie et de l'accepter comme un nom chrétien, Susini non seulement rend tangible la xénophobie en la subjectivant, mais accentue l'incidence de l'exclusion de l'individu de la communauté, en associant le rejet de l'individu directement avec ce qui le désigne. En n'acceptant pas le prénom de Sylvie, Barbara, représentante dans la sphère privée de la société entière, minimise l'existence de Sylvie, jusqu'à remettre en question son droit d'exister : ne pas avoir un nom chrétien revient à ne pas être chrétien, ce qui à son tour lui ôte le droit d'être sur une terre chrétienne, parmi ses semblables. Le postulat de la réflexion de Barbara est qu'*ici*, le lieu déictique du discours, est le cœur de la chrétienté, étant donné la piété des gens et leur adhésion à la norme morale et religieuse. L'ostracisme social et culturel se traduit par l'exclusion morale de l'individu. Simultanément, Susini met l'accent sur un aspect artificiel de la dévotion et de la foi biblique mise en pratique ; celles qui n'acceptent pas l'autre et qui de ce fait ne sont pas fidèles au canon du livre sacré, tout en pensant dans leurs actes être guidées par lui.

[402] Pierrette Jeoffroy-Faggianelli. *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*, *op.cit.*, p. 163.
[403] *Ibid.*
[404] Nouvelles publiées dans le recueil *Chroniques italiennes* en 1865.
[405] *Soi-même comme un autre, op.cit.*, p. 42.

Corvara, dans *Corvara ou la malédiction*, n'a pas, elle non plus, un nom chrétien (C, 234), alors que son origine sociale et culturelle n'est pas mise en question. Dans son cas, il ne s'agit donc pas de remettre en cause son appartenance originelle à l'aire culturelle dont elle est issue, mais de mettre l'accent sur le processus d'exclusion pour une autre cause épinglant son altérité : à savoir son choix de se marier avec Francesco, en apparence une décision libre sans l'être véritablement.

Dans *la Fiera*, Susini utilise un membre de la belle-famille pour stigmatiser l'altérité de Sylvie. Dans *C'était cela notre amour*, la distance entre la personne stigmatisée, Fabia, et la personne qui stigmatise, son père, se rétrécit, amplifiant de ce fait l'impact traumatisant de la désignation de l'altérité. Dans leur cas, le motif de la stigmatisation relève certainement, du moins en partie, du domaine culturel tandis que ses conséquences relèvent du genre ; le père méditerranéen manifestant sa déception par rapport au fait que Fabia ne soit pas un garçon en voulant l'appeler *Personne*. Le déni de l'existence de Fabia est d'autant plus cruel que le père aurait pu appeler sa fille *Quelqu'un*, ce qui aurait eu l'avantage de démontrer que, même si pour une raison quelconque il tenait à inférioriser sa valeur, du moins il lui reconnaissait une existence, celle dont il était l'origine, alors que la dénomination *Personne* la nie.

Dans *Les yeux fermés*, la méconnaissance du père à l'égard de sa fille se poursuit dans le choix du prénom de celle-ci : alors que le père veut nommer l'enfant Arnaud si c'est un fils, il refuse tout nom proposé par la mère, honteuse d'avoir accouché d'une fille, et propose qu'on la nomme *Personne* ou *Elle*. C'est par ces pronoms qu'il la désigne lorsqu'il n'y a pas moyen d'éviter une désignation explicite de l'enfant. Finalement, la mère lui donne le nom Fabula qui à l'usage devient Fabia. Ce prénom, contenant en lui les notions d'histoire, d'imagination et d'invention, devient prémonition et destin qui s'auto-accomplit : faute d'avoir l'occasion de poser les questions qui la harcèlent sur la conduite de son père et sur sa vie familiale dans son enfance, étant donné que le père meurt avant qu'elle ne puisse le confronter, Fabia tente de s'inventer un passé par des spéculations sur les raisons d'agir de son père, ceci en s'adressant à sa mère dans un monologue intérieur : « Mère, essayez de vous souvenir, il a pourtant dû dire quelque chose, ce jour-là ?... Quel jour ? Mais oui, le jour où je suis venue à table, quand je suis venue dormir ici, à ce moment-là dites-moi... » (YF, 118).

Dans *Je m'appelle Anna Livia*, l'altérité que ressent Anna Livia prend naissance dans l'absence de sa mère, l'objet d'identification par excellence d'une jeune fille. Cette altérité se traduit par le refus de la jeune fille de se faire appeler par le prénom que sa mère a choisi pour elle : Elisabeta. La jeune fille s'autodésigne Anna Livia. Si le souhait de désigner une personne par le même nom propre l'inscrit dans la continuité, le geste d'Anna Livia de changer son prénom peut se lire comme l'expression du souhait de rompre avec le passé dans lequel sa mère n'a pas été présente, cela dans le but de consolider son identité et aussi pour signifier son désir de marquer le nouveau départ d'une identité, autre par rapport à celle qu'elle était en l'absence de sa mère. Son inscription par un autre s'estompe également dans la mesure où son ami d'enfance Francesco décède, tout comme elle est annulée par la mort de son père. Anna Livia grandit sans attachement, dépourvue d'une inscription dans la dialectique affective nécessaire pour le maintien d'une constance à soi. Tout ceci la laisse seule face à des défis qu'elle n'est pas en mesure de relever.

« A la perte d'identité du personnage correspond [...] la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit »[406], affirme Ricœur. La structure de *Je m'appelle Anna Livia* exemplifie cette problématique entre identité, configuration et clôture par sa structure narrative en boucle. La fin du récit embraye sur le début de la narration, étant donné que le livre se clôt sur une question : Est-ce qu'il s'était vraiment passé quelque chose ? Cette structure soutient la thématique du prénom et exprime métaphoriquement la relation que Susini tient à mettre en relief entre l'art et le temps. Par ce procédé, elle exemplifie sa croyance que l'œuvre d'art abolit le temps. La thématique et la structuration s'accordent pour s'ériger en postulat sur l'identité : la reconnaissance de soi a besoin d'un repère structurel dans le récit, sans quoi elle s'étiole.

9.2. Procédés narratifs créateurs de l'ambivalence identitaire

9.2.1. La scission de l'instance narrative

Une des manières de Susini de traiter de la question de l'ambivalence identitaire de la figure féminine est le recours au clivage de l'instance

[406] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 177.

narrative entre récit homodiégétique et récit hétérodiégétique. Dans le premier cas, il s'agit, selon la distinction élaborée par Genette[407], d'un récit à la première personne où la narratrice est présente dans l'histoire qu'elle raconte. Dans le second, il s'agit d'un récit raconté à la troisième personne où la narratrice est absente de l'histoire qu'elle relate. Une énonciation subjective nourrit alors le récit en parallèle avec un regard objectif posé sur les événements. Nous retrouvons une telle structuration dans les romans *Le premier regard, Les yeux fermés, C'était cela notre amour* et *Je m'appelle Anna Livia*, c'est-à-dire dans les ouvrages de la deuxième moitié de la production de Susini. Dans les trois derniers, c'est une narratrice ou figure féminine qui est placée sur le devant de la scène.

Quelle est alors la différence entre les effets évoqués par une narration à la première personne et une narration à la troisième personne ? Selon Tadié, il existe dans le cas où l'auteur écrit *je* non seulement ce qu'il appelle « une communauté de pensée momentanée » [408] entre l'auteur et le narrateur, mais aussi une ouverture de pensée concernant l'acte de lecture : le *je* permet au lecteur de pénétrer sans artifice dans la conscience, le corps et le discours du personnage. La troisième personne, *il* ou *elle*, oppose de son côté une certaine imperméabilité à la pénétration intellectuelle du lecteur. La troisième personne constitue l'objet du discours auquel le lecteur a plus de difficulté à s'identifier ; elle ne représente ni le lecteur, ni l'auteur. Sur le *je* plane l'incertitude et le doute : fait-il référence à l'auteur ou au lecteur ? D'après Tadié, la narration à la première personne englobe d'une manière plus prégnante la présence de l'auteur, même si le narrateur et l'auteur ne se confondent pas. Le *je* crée également un lien plus étroit entre le lecteur et l'auteur, alors qu'un *il* ou un *elle* ne permet pas une telle identification, le personnage étant dans ce cas bien distinctement un autre.

Pour Vincent Jouve[409], une scission dans l'instance narrative fait partie du système de sympathie que l'œuvre impose entre le lecteur et le personnage. Le lecteur conçoit le personnage à la fois comme un être vivant et comme l'objet de son investissement affectif. La part du lecteur que Jouve appelle *lisant*, c'est-à-dire celui qui est piégé par l'illusion référentielle, anesthésie sa faculté critique lors de la lecture. Jouve retient trois modes de

---

[407] *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

[408] *Le roman au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 11.

[409] *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, p. 123-135.

sympathie : le code narratif, le code affectif et le code culturel. Le code narratif provoque une identification du lecteur au personnage. Le code affectif entraîne un sentiment de sympathie. Le code culturel, enfin, valorise ou dévalorise le personnage en fonction de l'axiologie du sujet lisant. Selon Jouve, le lecteur épouse successivement les deux points de vue de la narration : l'oscillation entre une identification narrative omnisciente et l'identification à la subjectivité du narrateur à la première personne fait revivre au lecteur de l'intérieur toute l'ambiguïté du personnage du roman.

Ce qui nous intéresse en l'occurrence est la façon dont cette scission contribue à la création de l'ambivalence identitaire dans la fiction susinienne. En fait, c'est la scission même qui permet à l'ambivalence identitaire de s'installer au cœur du récit : qui raconte ? Qui est raconté ? La narratrice et la figure féminine principale correspondent, mais cette dernière dans le récit ne se sait pas racontée. Une des conséquences d'une telle scission est que la narratrice peut livrer une image de l'extérieur d'elle-même tout en invitant le lecteur à plonger d'une manière intermittente dans sa conscience. Ainsi, le lecteur a à rendre compte de deux attitudes narratives différentes sur un même sujet - l'histoire racontée - et objet - le soi se racontant. Tantôt il se place à l'extérieur de l'action racontée dans la position que lui désigne la narratrice à ses côtés, tantôt la distance entre lui et la narratrice est abolie au profit d'une connivence intime : la narratrice tient à lui faire vivre son vécu à travers le prisme de sa conscience et dans la contemporanéité de l'action racontée, rendant ainsi plus réels ses doutes et plus poignantes ses douleurs.

Les yeux fermés est un de ces romans dont l'univers est scindé par l'instance narrative. D'un côté, nous avons le monologue intérieur, le discours autoréflexif par excellence[410], de la narratrice, dans lequel elle s'adresse à son frère : « Des yeux fermés, c'est ce que je vis, et toi ? » (YF, 11), amorce l'histoire. De l'autre, le monologue intérieur englobe des dialogues du passé, des souvenirs, des incantations, évoqués sur un ton poétique conférant à l'univers imaginaire invoqué la chaleur d'une présence immédiate. En contraste, nous avons encore le récit au présent de l'action racontée : « Elle jette un regard qui ne se pose pas, qui erre à gauche vers la porte d'entrée comme si elle craignait la sortie d'un client sur la terrasse vide, devant le paysage vide » (YF, 13). Ces deux mondes ne semblent pas au

[410] Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1972, p. 48.

premier chef appartenir à l'univers du personnage et le lien entre la conscience du monologue intérieur et le personnage à la terrasse n'est fait que progressivement par le lecteur.

Par moments le dialogue des protagonistes ressemble à un échange mécanique exécuté par des robots automatisés. Le monologue intérieur de la narratrice confère épaisseur et consistance à un dialogue qui serait autrement anémique, sans d'autre importance que celle qu'exige la structure narrative : la mise en parallèle des univers qui scindent l'âme de Sefarad. Le vrai dialogue de la narratrice est celui qu'elle mène dans le monologue intérieur avec son frère, non pas celui qui est mis en scène sur la terrasse. Au cœur du monologue intérieur, elle peut lui confier son secret : c'est-à-dire les jeux d'enfants dans lesquels elle pensait un jour se marier avec lui et qui n'ont pas cédé la place à une prise de conscience plus réaliste. En effet, c'est toujours l'étreinte entre elle et lui qui la définit et détermine ses actions et ses choix : « Ah ! Laisse-moi te dire comment j'ai mis mon cœur à détruire tout amour, comment ce frémissement éphémère que l'homme croyait me faire partager ne passait jamais que de toi à moi, enfin accordés » (YF, 73). Or, cet accord imaginé, souhaité, réalisé même dans leur enfance, se découpe fortement dans leurs gestes et leurs propos sur cette terrasse où aucune intimité entre les deux protagonistes ne peut être discernée.

Le lecteur n'assiste pas à une entente entre deux adultes, mais à une quête incessante qui se manifeste par des gestes et des inflexions de voix qui se cherchent sans se mettre au diapason. La narratrice n'est toutefois pas en quête de quelque chose de son enfance, époque qui lui procure une joie entière et revigorante. La force des remémorations est telle que l'action racontée au passé empiète sur le récit au présent de l'action, de sorte que le récit au présent est subsumé par le récit au passé. Ce phénomène fait se sous-diviser le monologue intérieur en analepses portant sur l'enfance et sur la vie adulte, celui-ci devenant le récit premier, le cadre dans lequel doit être incrusté le récit au présent.

Un tel renversement est rendu possible par la scission de l'instance narrative et par la distance que le clivage permet entre les niveaux temporels. Cela a des conséquences sur l'attitude que véhicule la narratrice sur les temporalités : le présent s'incruste dans un ensemble atemporel, il est sans prédominance sur les autres temps. Ce mode d'écriture transmet également l'attitude paradoxale qui sous-tend la façon de se construire de la narratrice :

afin de pouvoir se saisir elle-même d'une manière holistique, elle doit se diviser; se disloquer dans le temps et se distancier de l'espace. C'est aussi un travail dont le lecteur tire les conclusions et non pas la narratrice qui, à la fin du récit, abolit les temporalités et se retrouve dans une boucle narrative sans issue. En revanche, l'abolition des temporalités au fil de l'histoire lui permet de trouver la solution à son désarroi identitaire à l'âge adulte : le retour à et l'esthétisation de la concordance des sympathies entre frère et sœur dans l'enfance, affinités étant plus élusives par la suite.

Plusieurs dialogues se juxtaposent et se superposent dans le texte : vrai dialogue, dialogue entravé, dialogue qui brise la frontière entre les dimensions littérales et réelles. Le lecteur découvre ainsi l'échange d'énoncés entre frère et soeur qui a véritablement lieu à la terrasse, le dialogue que la narratrice crée avec son frère dans la bulle de sa conscience sans qu'aucune parole ne soit prononcée au sein du récit et finalement le dialogue que l'auteur tient à établir avec le lecteur par l'agencement de l'histoire et de ses éléments.

L'ambivalence identitaire de Sefarad, la narratrice qui prend la parole pour aussitôt la céder, ne se réduit néanmoins pas au seul chassé-croisé entre de nombreux facteurs qui scindent le récit. Dans la vision de Susini, elle demeure surtout captive de la littéralité de son existence sur le papier.

9.2.2. Polyphonie disjonctive

Un procédé inverse par rapport à la scission qui frappe l'instance narrative dont nous avons parlé plus haut est de faire se réfracter dans la voix narratrice une multitude de voix différentes de manière à brouiller l'origine des sources des énoncés ; il s'agit ici de la polyphonie bakhtienne[411]. Tel est le cas, à titre d'exemple, dans *Je m'appelle Anna Livia*.

En premier lieu, c'est le trouble ressenti par Anna Livia qui organise et agence l'écriture : d'abord par la mise en mots d'une quête erratique de l'origine, puis par une certaine atomisation de son identité par l'émiettement de son récit. Parfois la multiplication de voix contenues dans l'instance narrative devient la manifestation de l'ambivalence. C'est sans aucun doute Anna Livia qui assure le point d'ancrage pour les autres personnages du récit : elle est la plaque tournante et le carrefour reliant les itinéraires de tous les

[411] Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, chapitre intitulé « Le plurilinguisme dans le roman », p. 122-151.

autres personnages ayant un lien de parenté ou autre avec elle. Elle est présentée au lecteur à travers une absence de logique narrative, ce qui peut être lu comme un procédé textuel pour mettre en évidence son état psychotique. Ce qui est offert au lecteur est une suite de conséquences et non pas de causes : dès la première page, le lecteur se retrouve face à un fait accompli inconnu par lui dont le tracé textuel est aussi bien le point d'arrivée que le point de départ : « Ainsi c'était déjà là. C'était là avant que de se faire » (AL, 9). Au niveau du texte, le lien de causalité fait défaut entre les différents passages. A partir du moment où il n'y a plus de linéarité temporelle dont l'ordre est déterminé par les liens de causalité, l'effet agit sur le principe rationaliste du récit.

La crise d'identité peut, comme le met en avant Nathalie Heinich[412], être une double crise de position : crise de position dans l'espace et crise de position dans le temps. Dans *Je m'appelle Anna Livia*, plusieurs éléments opposés se heurtent : l'immobilisme et la monotonie des jours semblables face au choc de l'acte incestueux, la diégèse scindée entre le récit de Francesco racontée à la mère d'Anna Livia et le cheminement de la jeune fille sur la route en compagnie d'un étranger, la voix du narrateur extradiégétique, la voix d'Anna Livia… « Écoute le bruit sourd des roues de la charrette quand Josefino l'a porté en terre » (AL, 141), dit la narratrice en s'adressant à Anna Livia.

Le clivage s'opère ainsi à plusieurs niveaux et à plusieurs endroits successifs. Par conséquent, le lecteur a à se situer inlassablement par rapport aux blancs créés par le changement de perspective dans les séquences successives. Le lecteur se trouve face à l'ambivalence mise en récit par une hybridité qui juxtapose plusieurs voix, plusieurs contextes et plusieurs niveaux de narration.

Qui est finalement l'instigateur de cet acte néfaste, le père entrant dans la chambre de l'adolescente ou Anna Livia qui a effectué le premier geste en allant vers son père ? La réponse de Marie Susini met en avant la compassion de la jeune fille :

> Ce fut la pitié en sa force première et comme en sa tragédie profonde qui allait la jeter dans ses bras, cette sympathie par laquelle s'échappe tout notre

[412] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op.cit.*, p. 155.

> être, aussi vieille, aussi lointaine que l'enfance et qui est tout ensemble le désir de rien et le désir de tout. (AL, 85)

Il est intéressant de constater que la rupture se joue à travers l'union de deux éléments par des liens de consanguinité. Par là, Susini veut démontrer que la nostalgie de l'enfance qu'elle nourrit est acceptable, mais impossible car sanctionnée par la honte et la mort. Chez Susini, le symbolique de la mort renvoie l'être dans une solitude encore plus complète et désolante que la solitude éprouvée par l'individu de son vivant.

Vanina s'échappe de l'emprise du père par le recours indirect à un certain savoir ; Anna Livia n'y échappe qu'en sacrifiant sa vie dans une tentative pour sauver son père. Quelle est alors l'intention de Susini avec ce texte mythique – poser que la génération suivante ne peut apporter le salut à celle de ses géniteurs qu'au prix de sa vie ? Insinuer que si les parents ne parviennent pas à sauver les enfants, cela entraîne une rupture de la continuité généalogique ?

Le livre est un récit foncièrement pessimiste et imbu d'une écriture mortifère : la mort du chien d'Anna Livia symbolise la fin du regard admirateur d'Anna Livia à l'égard de son père, la disparition de Francesco, fils de Madalena et Francesco et le seul ami d'Anna Livia, la mort de l'amour entre les parents d'Anna Livia, l'extinction de l'amour maternel pour la fille et finalement le suicide du père et d'Anna Livia. En même temps, l'emphase de l'écriture place la mort, de par son évocation incessante et sa mise en mémoire, dans la postérité, dans la continuité de la mémoire collective, tant au niveau fictionnel qu'au niveau de la réalité du lecteur qui ne peut l'oublier.

A quelle instance imputer la vraie version des événements relatés dans le roman ? A Francesco qui pense expliquer sincèrement le cours des événements ? A la narratrice qui les met en doute ou à Susini qui tient la plume brouillant les pistes pour le lecteur ? A la croisée d'une telle polyphonie de voix, il n'est guère aisé de distinguer quels passages dans le récit sont à imputer à la diégèse et à la métadiégèse.

9.2.3. Clivages indicateurs de traumatismes

Les nombreux clivages présents dans le roman peuvent être interprétés comme une indication que le roman *Je m'appelle Anna Livia* porte les

caractéristiques des textes mettant en lumière une expérience traumatique. Le trauma émerge dans la théorie de Cathy Caruth comme une crise de vérité[413]. Ce qui caractérise, dans l'acception de Caruth, la structure du trauma est la disruption qu'il opère dans l'histoire et la temporalité. Le trauma n'est pas assimilé dans sa globalité au moment où il est vécu, mais il est, d'après elle, retardé par son retour insistant et réitéré, ceci étant dû à une latence inhérente à l'expérience traumatique elle-même. En nous alignant sur la théorie élaborée par Caruth, le trauma ne peut être reconnu que précisément grâce à son caractère latent. Comme le trauma n'est pas vécu au moment où il se produit, il ne devient évident que dans un autre espace et dans un autre temps, d'où cette latence – son caractère inconscient - qui, d'une manière paradoxale, conserve le trauma dans l'esprit. Au moment où le trauma est vécu, il n'est donc pas perçu dans sa totalité. Le trauma vécu par Anna Livia, l'abandon par sa mère, par son père, l'inceste sont donc des éléments traumatisants mis en texte après-coup, par l'écriture qui s'en empare en décalage par rapport au temps des événements.

D'un côté, une histoire ne peut, selon Caruth, être racontée comme elle fut vécue, et de l'autre, l'histoire doit être racontée pour que l'individu ait accès à son histoire traumatique. Dans ce sens, l'histoire d'Anna Livia peut être inscrite dans la catégorie des fictions relatant un traumatisme, mais pas nécessairement du point de vue d'Anna Livia, mais plutôt de celui de Francesco qui est le personnage qui narre la tragédie à la mère d'Anna Livia : « Et encore une fois il raconte comment il l'avait trouvé, ce n'est plus à la femme qu'il s'adresse, mais à lui-même, à la maison, aux objets » (AL, 161-162). Le trauma vécu par Anna Livia trouve donc un dédoublement dans celui mis en mots par Josefino qui à son tour correspond bien à la figure littéraire de la personne ayant éprouvé un traumatisme : lui ne sait pas encore ce que la narratrice confiera au lecteur : « c'est ainsi pendu, ressemblant à un épouvantail, que Josefino concevra l'image du père pour le reste de sa vie » (AL, 162).

Selon Anne Whitehead, les effets de la latence inhérente au trauma peuvent être discernés dans la qualité fragmentée de la narration[414]. Elle postule qu'un certain nombre d'auteurs modernes ont tenté de mimer la

---

413 Cathy Caruth (éd.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1995, p. 6-8.

414 *Ibid.*, p. 7.

symptomatologie du trauma à un niveau formel. Selon elle, plusieurs techniques littéraires tendent à être récurrentes dans ce genre de littérature, à savoir l'intertextualité, la répétition et la voix narrative fragmentée[415], entre autres.

Quant au texte de fiction, l'importance de l'instance narrative est évidemment cruciale dans le processus visant à rendre l'histoire et la perception de l'événement tel qu'il est vécu par le personnage. Dans *Je m'appelle Anna Livia*, l'instance narratrice est précisément une conscience dans laquelle se réfracte l'ambivalence étalée du personnage dans sa temporalité textuelle, car dans le texte s'opère un glissement par rapport au sentiment ambivalent : dans la narration de l'après-coup, l'ambivalence surgit comme l'état dominant d'Anna Livia à un moment précis alors qu'au moment des faits, Anna Livia n'en est pas consciente. Ainsi, lorsqu'elle frappe à la porte de Josefino pour aller voir son ami Francesco. Personne ne lui ouvre la porte alors qu'elle appelle son ami : « […] peut-être que je savais déjà que je ne pouvais plus rien, qu'il n'y avait plus personne à appeler » (AL, 128). En effet, le lendemain, elle apprend la mort de son ami Francesco.

La narratrice voit ce qu'Anna Livia ne pense même pas : qu'elle se donne à son père espérant qu'à travers son corps, il pourra se réconcilier avec lui-même. Elle le regarde « avec timidité mais aussi avec un courage éperdu que seule peut donner la soumission entière ou mieux la résolution de prendre en charge un si grand désarroi » (AL, 86). Elle espère soulager son père, homme au regard vide, « en dehors de toute vie » (AL, 87), d'une peine qu'elle juge trop lourde à supporter pour lui. Par conséquent, elle fait don d'elle-même et de son innocence au détriment d'un allégement du mal de vivre de son père, hanté par « cette chose vague, cachée dans un recoin obscur de la tête où naissent tous les tourments » (AL, 119-120).

Des théories trans-générationnelles signalent qu'un événement traumatique peut être passé à la génération suivante[416]. Le travail sur « la hantise » trans-générationnelle suggère par exemple qu'un trauma puisse être passé d'une génération à la suivante lorsqu'un acte honteux et indicible est barré de la conscience ou tenu secret. Le trauma est véhiculé sans avoir été dit et réside à la génération suivante comme une présence silencieuse. Dans cette perspective, l'histoire d'Anna Livia est un dénouement ; en effet,

[415] *Ibid.*, p. 84.

[416] Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburg, Edinburg University Press, 2004, p. 14.

l'événement traumatique s'arrête chez Anna Livia, car « elle était allée trop loin dans le malheur, jusqu'à ce point extrême où le désespoir et l'indifférence, c'est tout un, sur le chemin qui mène à la paix » (AL, 164), hors d'atteinte de toute aide. Au sortir de cette nuit, elle « s'est détachée de la vie, morte comme la feuille tombée de l'aube » (AL, 165).

9.3. L'ambivalence comme transcendance textuelle

L'ambivalence de l'écriture revêt plusieurs aspects. Selon certains théoriciens, l'écriture est ambivalente *per se*, ainsi tout texte serait habité par une certaine ambivalence. A cela s'ajoute le fait que certains auteurs recourent à un style ou à des procédés d'écriture se prêtant davantage à une lecture ambivalente que d'autres.

C'est Bakhtine qui le premier a introduit l'idée d'une multiplicité de discours portés par les mots. Le texte apparaît dans ses études[417] comme le lieu d'échange de bribes d'énoncés que le texte redistribue et permute de nouveau à partir de textes antérieurs. En raison de son dialogisme, le texte ne pourrait être saisi uniquement par la linguistique. Ainsi, Bakhtine postule la nécessité d'une science, qu'il appelle la translinguistique, qui engloberait les relations intertextuelles. La moralité que l'auteur tient à mettre en évidence se réalise comme une ambivalence de textes : les textes seraient en dialogue constant avec les textes qui les ont précédés.

Selon Kristeva[418], le terme d'ambivalence est pris dans un mouvement de bascule en ce qui concerne ses rapports avec le texte. Le terme implique, selon elle, que l'histoire (de la société) s'est insérée dans le texte et inversement que l'insertion du texte dans l'histoire s'est également produite : « Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'inscrit dans le texte »[419], affirme-t-elle. L'ambivalence dont on doit tenir compte, d'après Kristeva, est la présence de deux discours dans le langage poétique : « Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture »[420]. Le texte est ainsi un espace où s'entremêlent le subjectif et le collectif, un espace pris entre une

[417] Voir Mikhaïl Bakhtine, *Le poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, et *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

[418] Julia Kristeva, *Sèméiôtikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 88-89.

[419] *Ibid.*, p. 120.

[420] *Ibid.*

tendance à embrasser le passé et un élan vers le futur, une imbrication du connu et de l’inconnu.

L’ambivalence du texte consiste, dans la perspective de Kristeva, en ceci que le langage poétique (poésie, prose) apparaît comme un dialogue entre des textes antérieurs et ultérieurs, de sorte que toute séquence est doublement orientée : « vers l’acte de la réminiscence (évocation d’une autre écriture) et vers l’acte de la sommation (la transformation de cette écriture) »[421]. Devenus ainsi des textes-dialogues, les textes peuvent offrir une polyvalence certaine en s’adressant d’un côté à d’autres textes, et de l’autre, en contestant la logique d’un système soumis à une loi, manifestant leur logique dans un espace brisé.

Dans le sillage de Bakhtine et de Kristeva, nous considérons le texte comme une intertextualité, célèbre terme monnayé par Kristeva : « dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent»[422]. Ainsi, la production littéraire est une transformation et une permutation des textes antérieurs écrits ou parlés, littéraires, théoriques – philosophiques, bibliques, etc. – ou autres, et le texte littéraire est un dialogue ouvert ou fermé, reprenant de diverses manières des discours variés que l’écriture fictionnelle absorbe au niveau textuel.

9.3.1. L’intratextualité au service de la déstabilisation du personnage

Comme le mettent en avant les réflexions sur l’intertextualité, les textes sont constitués de composantes sociohistoriques, tout comme ils sont constitués de composantes linguistiques, car la littérature ne s’écrit pas seulement dans sa relation au monde, mais autant dans une relation à elle-même, à sa propre généalogie et à sa propre histoire. Ses influences et ses filiations se dispersent dans des évolutions aussi bien verticales qu’horizontales. Quand les autres textes dont l’auteur reprend des fragments dans ses œuvres nouvelles sont des textes qu’il a lui-même écrits antérieurement, il est question d’intratextualité.

---

[421] *Ibid.*

[422] Julia Kristeva, *Sèméiôtikè*, *op.cit.*, p. 52.

Dans des entretiens, Marie Susini a constaté : « J'aurais voulu n'écrire qu'un seul livre »[423]. Et en effet, à plusieurs endroits dans les différents textes de Susini surgissent les mêmes éléments ; les mêmes prénoms ou les mêmes bribes de phrases ou de pensées, ce qui confère à l'univers textuel qu'elle crée une certaine densité, tissant un système de renvoi d'énoncés et d'images, diluant en même temps l'impact de chaque ouvrage pour le fondre dans l'ensemble plus vaste que constitue l'œuvre dans sa totalité.

Par le truchement de la superposition des noms et du retour des lieux s'effectue une dilution du personnage et une uniformisation de son environnement. L'horizon d'attente du lecteur se déplace et cherche à se rééquilibrer dans des contextes où un nom familier revient dans un lieu déjà visité ; or il s'agit d'apparences trompeuses : sous l'aspect du similaire se cache le repérage d'éléments épars que l'auteur redistribue de sorte à faire disparaître les contours nets de la figure féminine.

Plus haut, nous avons parlé de l'emploi du prénom et de la dilution de l'identité par une écriture focalisant sur la problématique liée à la dénomination de la personne. Un autre volet de la question identitaire dans les romans de Susini est posé par la résurgence de différents personnages portant le même prénom dans plusieurs ouvrages. Certains personnages ont moins d'importance, comme Minica-la-grande, copine de Vanina au couvent, prénom qui revient dans *La fiera* avec Minica, personnage mentionné subsidiairement à la fin du roman (F, 129). Fabia est une jeune fille qui tombe enceinte à son insu dans *Le premier regard*. Dans le roman *Les yeux fermés,* Fabia devient un personnage énigmatique pour finalement devenir le personnage principal dans *C'était cela notre amour* où son côté mystérieux sera marqué par l'insistance sur son nom : Fabia, nom tiré de la fable (*fabula* en latin) qu'elle crée autour de sa naissance.

D'autres noms récurrents ont plus d'ampleur et revêtent une plus grande importance. Ainsi nous trouvons zia Francesca dans *Plein soleil* ; un personnage très important pour la jeune fille : « De si loin que je me souvienne, tout près du visage de mon père, tout près du visage de ma mère, il y a l'ombre de zia Francesca, toujours parfumée » (PS, 75). Dans le roman

---

[423] « École des lettres », art.cité, p. 35. Voir également Nita Rosseau, « Marie Susini la silencieuse », *Le Nouvel Observateur*, no. 1282 (1er-7 juin) 1989, p. 8 : « Mon ambition secrète aurait été d'avoir écrit un seul livre. Un seul. »

suivant *La Fiera*, zia Francesca est aussi un des personnages, mais ne possède rien de la chaleur du personnage dans *Plein soleil.* En revanche, Susini lui attache un aspect inquiétant ; le personnage est brossé comme une ombre à moitié vivante, à moitié morte, ruminant la disparition de son fils.

Dans *Plein soleil*, zia Madalena est une villageoise qui meurt et dont la mère de Vanina tente de lui cacher le décès. Dans l'esprit de la narratrice, la disparition de Madalena est liée au secret et à la dissimulation. Dans *La Fiera*, zia Madalena est une villageoise rancunière qui ne peut oublier un tort subi dans son enfance. Dans *Les yeux fermés* est également évoquée la mort d'une certaine Lena Madalena qui reçoit un message tragique et qui rend l'âme à son tour. Encore une fois, le secret est associé à ce prénom, même s'il n'est plus aussi hermétique que dans le cas de zia Madalena :

> Après la mort de Lena Madalena, tout est allé très vite, tout s'est dévidé ave la précipitation d'un store qu'on lâche, refermant dans le noir et les hommes et la maison et ce qui fut dit et ce qu'on ne put dire, ce qu'on avait oublié et ce qu'on n'avait jamais su dire. (YF, 25)

La figure féminine se prénommant Madalena est retrouvée dans le dernier roman *Je m'appelle Anna Livia*. C'est elle qui, avec son mari, s'occupe d'Anna Livia quand la mère de celle-ci l'abandonne. Il s'agit d'un personnage maternel et compréhensif, du même genre que celui dans *Plein soleil* : une femme qui comprend la jeune fille et la laisse s'éclore sans vouloir infléchir ses penchants naturels. A l'inverse des personnages dans les autres romans, dans *Je m'appelle Anna Livia*, c'est à Madalena qu'est infligée la souffrance de voir deux êtres chers dépérir : d'abord son fils, puis Anna Livia.

D'autres personnages ne portent pas nécessairement de nom, mais le lecteur repère des personnages qui se ressemblent et qui évoquent les mêmes connotations chez lui d'un ouvrage à l'autre. Dans *Plein soleil*, Vanina découvre celle qu'elle dénomme « la femme à l'ombrelle » : « Dès le matin elle avait les ongles et les lèvres rouges. Elle restait étendue des heures durant sur la chaise longue qu'elle avait apportée de la ville avec la petite rallonge pour les pieds » (PS, 50). Ce personnage est amplifié dans *La Fiera* pour incarner Sylvie qui passe son temps dans le jardin à lire dans la chaise

longue. L'histoire portée par les deux personnages est la même : une jeune femme venue de l'extérieur meurt dans l'île suite à une maladie.

Un autre phénomène intéressant dans la fiction de Susini est l'inscription de l'œuvre suivante dans une chaîne filée d'annonces, soit par une situation ou un thème, soit par l'évocation du titre même dans le roman précédent. Une analepse autour du cirque venu au village dans *Plein soleil* peut se lire comme le signe précurseur de la foire, thème autour duquel s'axera le roman *La Fiera*. Le thème de la faute qui hante le couple de Sylvie et Matteo dans *La Fiera*, devient la focalisation centrale dans *Corvara*, pièce de théâtre tragique centrée sur la question de la culpabilité. Corvara, s'apitoyant sur son sort, s'exclame à son tour : « Ne plus entendre son pas d'homme dans la maison », phrase qui offrira le titre du roman de la rupture paru deux ans plus tard, *Un Pas d'homme*. Le titre *Le premier regard* rejoint la thématique de *Plein soleil,* alors que le roman suivant *Les yeux fermés* diversifiera l'étude du regard, thème lancinant dans l'œuvre de Susini.

D'innombrables d'autres liens circonstanciels, spatiaux, lexicaux et autres se tissent dans les textes de Susini, ce qui participe à la création d'un univers hermétique. Nous n'en donnerons que quelques exemples. Dans *Plein soleil*, la narratrice se remémore : « Il y avait une grande salle et une lampe à huile sur la cheminée » (PS, 59). La première didascalie de *Corvara ou la malédiction* reprend l'idée de la cheminée et de la lampe : « Un seul décor. Une salle commune. Chaleur et intimité. [...] Sur la cheminée, une petite statue de la Vierge et deux lampes à huile » (ISR, 194).

Quasiment les mêmes mots sont employés d'un ouvrage à l'autre pour rendre l'image de l'enfance. *Un Pas d'homme* renvoie à la même enfance ouatée qu'a connue la narratrice dans *Plein soleil* : « Le soleil immobile comme l'éternité dans le ciel uniforme, éclatant » (PH, 102), faisant également référence au tournesol évoqué à propos de la femme à l'ombrelle : « les tournesols flambant noir et jaune. Le cœur léger, les désirs innocents dans un monde pas encore déchiré » (PH, 102).

Dans *La Fiera* tout comme dans *Corvara* ou *Un pas d'homme*, l'idée du miracle est un motif récurrent, alors que le contenu des deux textes écarte toute idée de miracle salvateur et aboutit sur une note défaitiste. La scène où se joue *La Fiera* se retrouve dans *Les yeux fermés* : « Dans la chapelle du village, au flanc de la montagne que les gens gravissaient sous un soleil de plomb, la chapelle qui avait vu se marier tous les nôtres, l'oncle avait dû

retrouver la grandeur des anciens jours pour parler à tous de Père et du père de Père, afin que nul n'ignore, afin que nul n'oublie » (YF, 162). A l'instar de la scène dans *La Fiera*, les gens lors la fête de la Vierge de las Cruces dans *Les yeux fermés* « montaient par groupes le sentier » (YF, 16).

Dans pratiquement tous les romans se lit un motif autour de la musique, en parallèle à la notion de fête : dans *La Fiera*, il s'agit d'une paghiela corse (F, 58), mais de part en part, la musique folklorique est supplantée par des paroles de musique plus contemporaines dans *Le Premier regard, Les yeux fermés* et *C'était cela notre amour*, paroles reproduites en français et en anglais.

L'attitude des gens agaçants, insupportables dans la faillibilité de leur caractère, transperce les textes. Dans *La Fiera* et *Corvara*, le lecteur retrouve les personnes qui « se mêlent toujours de ce que font les autres, à cause de ce qu'ils pourraient dire » (C, 219), attitude qui est également celle de zia Barbara, la belle-mère de Sylvie.

Une note de fatalité plane sur plusieurs ouvrages. *Un Pas d'homme* renvoie à Corvara par le constat que « le pire était enfin là » (PH, 12). *Corvara* et *Les yeux fermés* reprennent la même idée sur l'atavisme des actes humains : « C'est étrange comme on sait d'avance, comme on sait depuis toujours de quoi un homme est capable, et malgré cela on le pousse à bout, on fait l'impossible pour qu'il n'y ait plus de doute » (YF, 167).

Le même sentiment d'exclusion hante les narratrices. Dans *Les yeux fermés*, elle a été victime d'un sentiment d'altérité analogue à celui qu'a connu Sylvie, et elles se retrouvent toutes deux dans une situation où les gens s'expriment « dans une langue rauque que je ne comprenais pas » (YF, 163).

Le délaissement de l'individu est un thème qui s'affiche de roman en roman. Le passage dans *Un pas d'homme* où la narratrice invoque « la solitude du ciel rejoignant la solitude de la terre, et jetée là, oubliée des hommes et de Dieu, à jamais solitaire sur cette plage dénudée, à jamais perdue » (PH, 128) peut se lire comme une condensation de la fin du roman *La Fiera* mettant en lumière la désolation totale de Barbara, de la narratrice et en fin de compte, de celle qui habite la vision de l'auteur.

Dans une des dernières phrases du roman *Un pas d'homme* – « Dans le déchirement de ce qui avait été pour la première fois [...]» (PH, 149) – nous lisons ce qui sera la première réflexion de l'essai *La renfermée, la Corse* : « Il

y a là-bas des matins qui sont comme le premier matin du monde » (RC, 25). *Un pas d'homme* se clôt sur la réaction de Manuela : « Elle est là, la bouche ouverte, avec ces cris en elle qui ne sortent pas [...] (PH, 143), scène finale boursouflée dans le roman suivant pour décrire les retrouvailles entre mère et fils » (PR, 155-156), retraçant la joie et le regret simultanés des deux protagonistes.

La reprise et la reconfiguration des noms, des lieux, des situations, des motifs et des énoncés dans des contextes toujours nouveaux deviennent un jeu où l'hétérogène et l'homogène se croisent et se recoupent, dans un déplacement incessant de sens. En lisant un récit, le lecteur est pris d'un sentiment de familiarité en découvrant un prénom connu ou un lieu déjà mentionné, tout en s'apercevant au fil de la lecture que le connu est doublé de nouvelles connotations. L'amalgame des éléments narratifs crée un univers univoque ; or réflexion faite, l'histoire ne se répète pas dans la similitude mais dans la différence, le décalage accolant à l'histoire racontée un sens vertical aux côtés de la signification accordée par la lecture horizontale.

9.3.2. La métatextualité au service d'une écriture ambivalente

Dans *Palimpsestes*[424], Gérard Genette dresse une typologie de l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte singulier. Il dénombre cinq types de relations transtextuelles ou de transcendance textuelle du texte : l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Il définit la métatextualité comme un « commentaire » qui « unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer »[425]. Genette ne conçoit pas la métatextualité relevant de l'ordre de la fiction narrative : « Le métatexte, lui, est non fictionnel par essence »[426].

Une étude de tous les aspects de la transcendance textuelle dépassant l'objectif que nous nous sommes fixé dans le cadre de cette dissertation, seule la métatextualité des catégories de Genette nous occupera ici. Ce qui nous intéressera est la métatextualité comme relation inscrite dans le texte. La définition que nous adopterons relie la fiction à l'acte de lecture étant

[424] Paris, Seuil, 1982, p. 8-16.

[425] *Ibid.*, p. 11.

[426] *Ibid.*, p. 554.

donné que les procédés textuels guident l'interprétation du lecteur. La définition adoptée en l'espèce est offerte par Laurent Lepaludier et est plus large que celle de Genette : « Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même et d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture »[427].

Les textes de Susini manifestent un relativement haut degré de métatextualité. En vérité, nous avons déjà abordé la discussion sur les effets métatextuels de la fiction de Susini en évoquant plus haut la structure circulaire de *Je m'appelle Anna Livia*, à savoir la scission de l'instance narrative ou encore la polyphonie disjonctive. Ce sont des exemples de procédés métatextuels déclencheurs de la prise de conscience critique de la part du lecteur du texte vis-à-vis d'un produit esthétique. Cette prise de conscience du caractère fictif, élaboré, de l'histoire et des personnages peut naître par le biais de considérations sur la structure ou sur le thème du texte, considérations qui aboutissent à « une distanciation du lecteur par rapport à l'illusion référentielle et une perception critique non seulement de l'univers fictif, mais aussi de l'acte narratif, de ses structures, de son contexte, de ses ruptures et de son fonctionnement »[428].

Les procédés métatextuels présents dans un texte peuvent être soit explicites soit implicites. Lorsqu'ils sont explicites, ils désignent directement par un nom, un concept ou une citation le texte antérieur auquel ils font référence. Les références métatextuelles explicites chez Susini sont nombreuses et s'y tissent aussi bien des textes canoniques que des textes populaires. Certains domaines sont plus usités comme source de références que d'autres, c'est le cas notamment des références bibliques et sacrées, philosophiques et musicales. En se référant à des sources d'origine variée, les textes de Susini exhibent les traces de leur historicité textuelle et brisent le cadre du construit artificiel qu'est le monde de référence fictionnel, pour mettre en relief les procédés mimétiques qui le créent et qui le subvertissent.

Un des traits que les figures féminines dans l'œuvre de Susini semblent avoir en commun, quel que soit leur âge, tient à ce qu'elles sont rodées dans

---

[427] *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes , Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 10.

[428] Laurent Lepaludier, *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, *op.cit.*, p. 94.

la lecture des Evangiles et des textes sacrés. Dans ce sous-chapitre, nous nous pencherons plus particulièrement sur le roman *C'était cela notre amour* qui synthétise le phénomène.

Un grand nombre de références au sein du récit s'incrustent dans le cadre logique d'une messe : pour pouvoir discuter avec son ami Grégoire, Fabia le conduit dans une église. En voyant le prêtre sortir de derrière l'autel, Fabia constate qu'elle connaît toute la messe par cœur : « L'*Asperges*, la *Secrète*, le *Memento*, le *Canon*, l'*Alléluia*, tout sur le bout du doigt » (NA, 144). La citation fait évidemment allusion aux rites de la messe. Si le prêtre venait à lui demander de réciter l'Évangile du jour, elle saurait le réciter « de but en blanc, du tac au tac [...] Référence, Luc 2, page de gauche dans mon livre, en tout petits caractères très fins, très serrés. Et il dit à Marie sa mère : Tout mâle premier né sera regardé comme consacré *au Seigneur... Et son père et sa mère étaient dans l'étonnement de ce qu'on disait de lui...* » (NA, 145). D'autres citations tirées de textes sacrés et de prières, familières à la narratrice, égrènent le texte : « *Nunc dimittis...* »[429] (NA, 152), le cantique de Siméon, est un extrait emprunté à l'Évangile de Luc, tout comme une citation tirée des Béatitudes : « Heureux sont ceux qui souffrent car ils seront consolés [430] [...], le Royaume des cieux leur appartient » (NA, 145).

La voix de la narratrice se joint ponctuellement à celle du prêtre, formant une messe à deux voix, ce qui met en évidence la fidélité de Fabia

[429] L'Évangile selon Luc 2 : 29-32. En latin le cantique est comme suit :
Nunc dimittis servum tuum,
Domine, secundum verbum tuum in pace :
Quia viderunt oculi mei salutare tuum.
Quod parasti ante faciem omnium populorum :
Lumen ad revelationem gentium,
et gloriam plebis tuæ Israel

La traduction française:
Maintenant, Seigneur, laisse ton serviteur
S'en aller en paix, selon ta parole.
Car mes yeux ont vu ton salut,
Que tu as préparé devant tous les peuples,
Lumière pour éclairer les nations,
Et gloire de ton peuple Israël.

[430] L'Évangile selon Matthieu 5 : 3-12.

aux dogmes de l'église. Certaines prières renvoient à Fabia l'image de son enfance : « *La Paix du Seigneur. Agneau de Dieu qui effacez les péchés du monde. Dans la maison du Père* » (NA, 145). Peu de temps après, Fabia raconte la violence exercée par les Allemands contre son ami Grégoire, suite à quoi il perd connaissance. Fabia se met à crier, ce qui perturbe la messe et attire l'attention du prêtre qui vient non pas leur porter secours, mais leur demander de se taire. Soudainement, les paroles de l'Évangile se vident de leur sens par les propos que leur adresse le prêtre. Fabia y voit une véritable trahison :

> Et voilà que celui qui a toujours la parole du Christ sur les lèvres, voilà qu'il va répéter l'acte de Pierre, de Ponce-Plate, ou des deux ensemble peut-être, il se met à me dire avec la même onction, la même sécheresse suave qu'il a pour débiter l'Évangile, le latin d'église, qu'il ne veut pas de scandale, que ce garçon ne peut rester là, dans sa chapelle, je dois bien le comprendre. (NA, 149)

Fabia tente de relever Grégoire alors que le prêtre exige qu'ils *vident* l'église (NA, 150). Fabia, malgré les exhortations du prêtre et des vieilles venues assister à la messe, tente dans un premier temps de garder espoir « dans l'attente d'un mot, d'une grâce, qui sait, une miséricorde, comme une aumône. Je croyais encore à ce moment-là peut-être, je ne voulais pas accepter tout ca, me résigner. Alors c'est venu tout d'un coup, j'en suis sûre, d'une minute à l'autre je n'ai plus cru à rien (NA, 151). Fabia se met à crier après le prêtre, à remettre en question sa foi et à crier qu'il ne connaît le sens ni de la miséricorde ni la de pitié. La désillusion de Fabia est la même qu'a connue Vanina : « Et loin de moi, s'en est allé à jamais le Dieu de mon enfance auquel le matin encore je croyais sachant qu'il était loin bien sûr mais qu'il existait, même loin, les bras tendus vers tous, Juifs, non-Juifs... » (NA, 152). Pour rendre compte de son désenchantement, Fabia a recours aux Évangiles : « *Pardonnez-leur, Seigneur, ils ne savent pas...* » (NA, 152)[431].

Dans une tournure ironique caractéristique chez Susini, la fonction des citations se modifie au fil de la progression de la situation peinte. Une subversion de leur emploi s'effectue dans la mesure où l'adhésion de Fabia

[431] L'Évangile selon Luc 23 : 34 : « Et Jésus dit: Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. Et ayant fait le partage de ses vêtements, ils tirèrent au sort ».

aux références ecclésiastiques est initialement un signe de son admiration pour les valeurs exprimées, pour ensuite se renverser dans un commentaire sarcastique : une citation anodine devient finalement une arme tranchante contre l'institution qui les lui a apprises.

L'érudition de Fabia se reflète aussi dans de nombreuses allusions aux philosophes et à la philosophie. Ses réflexions sur les faits quotidiens ou sur les valeurs qui régissent sa vie et celle de ses amis surgissent à travers des termes tirés de la philosophie allemande, qu'il s'agisse du *Weltbild* (NA, 47) ou la vision du monde du groupe d'amis dont elle fait partie. L'attitude des jeunes vis-à-vis de l'existence et de l'amitié s'analyse au même degré moyennant l'optique de considérations philosophiques :

> A notre âge, et pas zazous non plus, impatients, dans la gravité du présent, à la recherche de l'unité, tendus vers l'avenir, tout occupés à résoudre l'énigme du monde, les concepts fondamentaux et les conditions de la connaissance. Dans le besoin de croire en quelque chose, notre enthousiasme résistait à tout, il nous portait, Vincent et moi... Nos valeurs, notre *Weltanschauung*... . (NA, 34)

L'instruction de Fabia est traduite également par une citation qu'elle emprunte à l'Iliade de Homère[432] : « Ah ! Respecte les dieux, Achille, et prends pitié de moi, en évoquant ton père. J'ai fait ce que nul mortel n'accepterait sur la terre » (NA, 113). Certaines occurrences forment un métissage de références d'origines diverses :

> Mais là plus loin dans cet autre groupe, c'est la séduction du verbe, l'éternelle séduction de l'intelligence, de l'artifice. Matthieu aussi semble fasciné par ce jeune homme. Problématique et histoire. Idéologie et phénoménologie. Praxis. Liquidation de la conscience philosophique. Hegel, Feuerbach, Althusser, Marx, Foucault... Concept d'aliénation du travail... Seigneur ! se dit Fabia, j'en étais restée tout bêtement à la conscience malheureuse, Kierkegaard, la contingence, la jetée dans le monde, *Sein und Zeit*... Si jeune, ce garçon-là pourtant, et déjà familiarisé avec tous les modes de connaissance. La dialectique à l'état pur. L'essence du dialogue. Fidèle aux Grecs : exprime ta pensée pour mieux comprendre. (NA, 57)

[432] L'Iliade : chant XXIV, 486-489, 503-506.

Quelquefois les délimitations entre les différents champs du savoir et des arts sont rendues poreuses. Ainsi, lorsque le texte cite la philosophie allemande, française et grecque de références à la linguistique, à l'épistémologie et au simulacre. Dans certaines occurrences, la linguistique est désignée seule : « C'est la grande communauté linguistique » (NA, 56) ou bien elle désigne directement l'activité de Fabia :

> Oh ! je dis, Ah ! Depuis que je faisais des ballons, j'avais coutume de commencer toutes mes phrases comme ça, par des interjections. Par des Oh ! et des Ah ! On n'en était pas encore à la perfection, les *Vroum*, et les *Splatch*, les *Atchoum*, les *O.K.*, *Rat-tat-tat*... A longueur de journées des *fiumetti*, ça déforme le langage, c'est fatal. Phrases brèves. *Pan ! Vlan ! Pouf !* (NA, 121)

Certaines occurrences renforcent un aspect interdisciplinaire en confondant des références à la littérature, à la philosophie, à la peinture et à la musique. Ainsi quand Fabia retrace sa vie dans le sillage de Matthieu et que, sur le ton d'un reproche laconique, elle décrit l'inquiétude nerveuse qui définissait leur vie en commun ; il fallait tout découvrir dans une quête fiévreuse : « aussi bien l'action-painting, Prévert, l'humour noir et le swing que l'existentialisme et Faulkner, Varèse, le jazz et le cinéma américain... » (NA, 155).

Le texte relativement lourd de références à la philosophie est allégé par des procédés métatextuels, explicites ou implicites, mettant en relief la musique contemporaine, parmi laquelle la chanson de Beatles – *Love to you* est dans le texte de Susini devenue *Love you to* (NA, 174) – dont sont extraits quelques vers : « *Love me while you can..., Before I'm a dead old man..., Each day just goes so fast...* » (NA, 175). D'autres paroles de chansons demeurent anonymes dans le texte, comme : « Your man is sure to leave you, And never return no more... » (NA, 130), vers extrait de la chanson *Fogyism*[433] ou « Poor boy, poor boy, long way from home »[434] (NA, 131).

Les procédés métatextuels servent à amplifier et à diversifier la description de l'identité du personnage ; ils lui confèrent une illusion du réel. Tous les éléments repérés sont reliés : Fabia est étudiante à Paris sous

[427] Chanson écrite et interprétée par Ida Fox.

[434] *Poor boy long way from home*, chanson écrite par Bukka White.

l'Occupation et vit dans la ville lors des émeutes estudiantines de 68 ; quoi de plus naturel donc que de parsemer sa réflexion d'éléments relatifs à ses études et d'ancrer le récit dans le réel à l'aide de phénomènes typiques pour l'époque ?

Dans une perspective plus globale, les digressions métatextuelles liées au monde extratextuel se mêlent à une réflexion sur l'esthétique littéraire. Les réflexions du lecteur sur l'identité du personnage sont doublées d'un questionnement sur les structures fictionnelles et leur rôle dans la construction de l'identité du personnage. Une quête sur la dimension identitaire du personnage passe par une réflexion métatextuelle sur la fonction des références employées et inversement la conception des procédés métatextuels font cortège au travail conceptuel du lecteur sur l'identité du personnage.

9.3.3. La référentialité du texte ou le factuel fictionnalisé

Comme le démontre le sous chapitre ci-dessus, toute imagination créatrice s'approprie le monde environnant dont l'œuvre peut être considéré comme un modèle révélateur, le tracé d'un être-au-monde propre à l'auteur. Ce fait est bien sûr connu et débattu en théorie littéraire depuis la nuit des temps. L'œuvre de Susini ne se soustrait pas à des considérations sur son ancrage réaliste, maintes fois mis à jour par les journalistes et les critiques se prononçant sur ses différents ouvrages. Nous-mêmes n'avons pas non plus manqué au cours de cette étude d'évoquer par moments le rapport de la biographie à la fiction. Ayant pris connaissance de faits de la vie de Susini, nous avons pensé que certaines histoires vécues par le personnage principal de ses romans coïncident à des degrés variés avec celle de l'auteur, état de faits révélé soit par les paratextes (années heureuses de Susini passées à Paris sous l'Occupation reprises dans *C'était cela notre amour*, expériences de la drogue qui reviennent dans *Les yeux fermés*, entre autres), soit parce que l'aspect de fiction au niveau de l'énoncé affiche une ressemblance indéniable avec le vécu de l'auteur. Ces textes entrent, selon la définition de Philippe Lejeune, dans la catégorie du « roman autobiographique » qu'il définit comme « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de

nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer »[435]. Selon l'acception de Lejeune, le roman autobiographique se définirait au niveau du contenu englobant aussi bien des récits où il y a identité du narrateur et du personnage et des récits où les personnages sont désignés à la troisième personne.

L'histoire de Vanina dans *Plein soleil*, écrit à la troisième personne, a été désignée comme une fiction autobiographique retraçant la vie de Susini. L'auteur a affirmé explicitement que tel était le cas en discutant de la naissance du livre et sur place en Corse en août 2004, les membres de la famille de Susini nous ont montré concrètement le chemin que Marie a emprunté pour se rendre du village de Rennu au village avoisinant d'Evisa. D'autres éléments dans le récit concordent avec le vécu de l'auteur ; l'enfermement au couvent, la mention de la propriété à Bupia que nous avons aussi pu visiter et qui appartient toujours à la famille, la description de la bâtisse, foyer paternel, au cœur du village de Rennu où la famille Susini a vécu et qui s'y dresse toujours.

Quelquefois, les liens entre l'auteur et le personnage se manifestent en apparence plus implicitement, voire involontairement, mais sans laisser aucun doute sur leur rapport. Interrogée dans l'émission télévisée « Temps de lire »[436] sur la thématique de son roman *C'était cela notre amour*, Susini évoque le cadre du roman et les deux repères de l'action temporelle : la même confusion qui règne en août 44 et en mai 68 à Paris - les balles, les bombes, les barricades. L'héroïne et son ami prennent le train pour aller chercher des vivres – pommes de terre, maïs –dans la campagne normande : « On n'a rien eu, on est tombé en plein maquis »[437], constate Susini, ils ont trouvé « des gens fermés ». Soudain elle s'aperçoit qu'en répondant en fait à une question sur le personnage fictif de son roman, elle a en vérité évoqué ses propres expériences, imbroglio qu'elle dissipe avec une remarque de toute évidence : « Il y a des éléments, bien sûr, qui sont vécus ». La confusion de Susini dévoile l'identité serrée qui existe entre elle et le personnage de Fabia, alors que nulle part se trouve indiqué qu'il s'agirait d'une fiction autobiographique.

---

[435] *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975/1996, p. 25.

[436] Diffusée le 10 décembre 1970.

[437] *Passim*.

D'autres éléments plus subtilement perceptibles relient l'auteur à son personnage dans le roman. Dans la même émission, Susini décrit la collaboration et la résistance pendant la guerre ainsi que le fait qu'elle a trimbalé un paquet de tracts du parti communiste sous le bras : « une absolue innocence poussée à ce point, c'est un peu bête. Je n'y ai pas été mêlée », explique-t-elle. Et Susini d'ajouter : « Il y avait une grande confusion. On pouvait ne pas savoir et j'avoue : je n'ai pas su ». Cette ignorance s'est transposée sur le plan fictif : l'héroïne Fabia dans *C'était cela notre amour* est hantée par l'idée d'innocence et d'ignorance quant aux atrocités de la guerre : « ignorante de tout comme je l'étais (NA, 67), [...] Je n'ai pas compris grand-chose à toutes ces années-là, il faut bien le dire » (NA, 82). Un certain souci de l'impact qu'une telle naïveté peut avoir sur la façon dont la postérité perçoit la véracité d'un énoncé semblable mine le récit de Fabia : « j'ai bien peur de ne jamais pouvoir arriver à convaincre quiconque autour de moi de cet absolu d'innocence. Ce n'est que bien plus tard que j'ai tout retrouvé » (NA, 34), constate-t-elle, ce qui semble bien, dans une logique inversée et en rétrospective, être aussi la position de Susini.

Lors de ce même entretien télévisé, Susini en parlant du roman explique comment l'héroïne se rend compte qu'elle a perdu sa jeunesse en rencontrant l'homme qu'elle a aimé et dont elle est séparée depuis des années. L'héroïne s'est rendu compte qu'elle « passait à côté de la vie et qu'il valait mieux s'en aller et c'est ce qu'elle a fait », car « elle ne pouvait pas suivre cet homme qui fuyait toujours ; qui se fuyait et qui la fuyait ». Les caractéristiques de cet homme ne sont pas sans quelques similitudes avec les traits de Serge dans un *Pas d'homme*, dédié à « Pour toi » ; roman qui, selon les dires de Susini, retracerait son divorce d'avec Jean Daniel et dont il serait le dédicataire[438]. La nature du lien entre le mari véritable et le personnage fictif, de même que le degré d'authenticité de la situation peinte ne peuvent bien évidemment jamais être établis dans le détail, mais le lecteur ayant pris connaissance de toutes les informations bibliographiques et paratextuelles ne peut pas ignorer certains éléments communs entre la réalité et la fiction et de ce fait, s'interroger sur leur rapport ou du moins conclure que rapport il y a.

Albert Camus décèle lui aussi un lien entre le réel et la fiction dans ce texte, fait qu'il effleure brièvement au début d'une lettre adressée à Susini,

[438] Ghislaine Fratani, entretien personnel, Ajaccio, le 9 août 2004.

après la parution du roman *Un pas d'homme* dont il commente plus longuement le thème et l'ambiance :

> Il me semblait que je reconnaissais trop de choses, mais peu à peu, le ton du livre m'a ôté à cette gêne et je n'ai plus été attentif qu'à sa voix, jusqu'à ce que j'aie le cœur serré. […] Vous y avez réussi, je vois, parce que vous vous êtes tenue obstinément dans le pré carré de la douleur, refusant d'en sortir (Le même instant, la même chambre tout le long du livre) ni de parler d'autres choses que des raisons de la douleur. Cela fait un livre asphyxiant comme le malheur lui-même, et délivrant en même temps.[439]

Camus fait référence au sentiment que provoque la reconnaissance des liens entre la réalité et le texte parlant d'une *gêne* dont seule la disparition peut libérer le côté jouisseur de la lecture. Seulement quand le caractère monstratif de la référence est aboli, dans le sens ricœurien, le texte du roman dévoile sa vraie signifiance qui ne reflète pas fidèlement la réalité, mais se livre au sein du monde fictif. Comme l'a dit Aristote, la fiction est un discours à sens non référentiel qui ne parle pas du monde, mais qui est sa propre référence. Et pourtant, les liens avec le monde réel sont indéniables. Susini n'a pas écrit un récit véridique sur sa vie, mais indubitablement elle y a puisé des éléments de son existence pour les intégrer à la construction d'un univers fictif qui nous démontre cet être-au-monde possible dont parle Ricœur.

L'identité et la narration sont intimement liées ; sans le recours à la narration, écrit Ricœur[440], le problème de l'identité personnelle ne peut pas trouver de solution. D'après Ricœur, l'identité narrative est constitutive de l'ipséité : la refiguration de soi-même s'effectue par une application réflexive des configurations narratives, rendant le sujet aussi bien lecteur que scripteur de sa propre vie. Il ne s'agit pas d'une identité narrative stable et sans faille : « de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...], de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées »[441]. Notre lecture de l'univers fictif susinien fait état d'un entrecroisement des deux procédés

[439] Lettre d'Albert Camus à Marie Susini datée du 26 juillet 1957.

[440] *Temps et récit 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 443

[441] *Ibid.*, p. 446.

évoqués par Ricœur ; en mettant en fiction l'ambivalence de la femme à des âges différents ainsi que les heurts et les conflits que cela implique et qui accompagnent ses doutes et ses dilemmes, Susini réécrit le même incident de manières multiples. En revanche, les dissemblances dans les intrigues du récit de sa vie ne sont pas constituées d'histoires différentes, mais émanent notamment de l'intérieur de l'écriture du semblable ; des scissions qu'elle trace et des contradictions, des paradoxes et des ambivalences que l'écriture engendre de diverses manières.
comme une ambivalence spatiale et temporelle. Elles sont tiraillées entre une liberté d'action et une prison subjective leur liant les mains, les rendant à la passivité réceptive d'une volonté autre que la leur. Contemplatives, réflexives, ces figures féminines sont tenaillées par des ambivalences cognitives et affectives qui se renversent dans des interrogations sur des modalités d'être dans un monde n'offrant pas toujours de réponse toute faite autre que celle qui pousse l'être à agir, même dans le doute et l'hésitation. Susini s'est emparée de la fictionnalisation de cette action à tâtons ; elle a écrit un récit ambivalent à plusieurs niveaux qui, d'une manière complexe, tente de tirer au jour les actes et les motivations les plus obscurs inhérents à l'ambivalence humaine.

Conclusion : l'anthropologie d'une ambivalence au féminin

L'ambivalence est, comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de cette dissertation, intimement liée à la représentation de la figure féminine chez Susini, figure prédominante dans ses ouvrages, sans que les questionnements liés à l'ambivalence soient toutefois explicitement posés que ce soit par la narratrice ou par les personnages. C'est dans leurs actions et l'architecture du roman que le lecteur décèle les dilemmes à partir desquels il est capable de déduire la situation ambivalente du personnage et dans son sillage mieux comprendre la sienne. L'ambivalence est une composante fondamentale dans la vie de l'individu et aussi dans les rapports entre les humains ; il s'agit d'un pouvoir motivationnel puissant : l'ambivalence alimente tout autant notre vie réelle que les fictions – les livres, les films, les séries.

Souvent l'ambivalence émotionnelle est au fondement du suspense : écartelée entre deux hommes, deux carrières, sur qui, sur quoi va porter le choix de la femme ? L'ambivalence comme composante fictionnelle ou filmique exerce un impact considérable sur nous, car nous pouvons aisément y adhérer. Tout en reconnaissant la situation ambivalente de l'entre-deux dans laquelle se trouve le personnage, nous cherchons à savoir quelle sera l'issue finale du dilemme et le plus souvent le lecteur ou le spectateur ne restera pas sur sa faim : la solution lui est livrée joliment empaquetée dans une histoire à issue heureuse. Ou encore l'ambivalence du personnage sert d'accroche, parfois pendant des années : comme c'est souvent le cas dans les feuilletons télévisés. En ceci, ils se calquent sur la vie réelle dans laquelle l'issue, heureuse ou infortunée, fait aussi parfois défaut : l'ambivalence nous accompagne, à des degrés variables et selon les circonstances du moment, tout au long de la vie.

À partir d'un texte publié, nous n'opérons plus dans le vague des sentiments privés, furtifs, sans mots extériorisés pour les décrire, mais sur l'horizontalité d'un énoncé et la transcendance d'une énonciation. Le partage d'une vision du monde par le biais de textes littéraires nous permet de décortiquer les manifestations de l'ambivalence, aussi bien en tant que thème dans une œuvre que comme conceptualisation d'une ambivalence particulière, liée à l'écriture d'un certain corpus. L'œuvre de Susini ne dégage certes pas toutes les facettes possibles de l'ambivalence, mais en

procure néanmoins une palette diversifiée, dissemblable à toute autre, d'où l'intérêt de son étude : il est vrai que nous nous y reconnaissons à un certain degré, tout en y découvrant des pans insoupçonnés de l'existence. L'essentiel chez Susini n'est peut-être pas tant d'avoir identifié un mode individuel d'ambivalence, dans sa complexité et ses contradictions, que de s'y retrancher, de s'y délecter dans toute sa variation et tout son indéterminisme. L'aspect paradoxal de son écriture ambivalente réside dans l'affirmation d'un soi féminin dans l'arbitraire, le précaire et la fragilité des conditions d'être soi individuellement et collectivement. Quel que soit l'âge de la figure féminine, elle se trouve dans une dynamique de projection vers l'extérieur à l'issue de laquelle sa conscience se perd dans une altérité refoulée ou une altérité exclue. La quête existentielle, la construction identitaire de la femme reposent sur un objectif paradoxal : se réaliser en se déréalisant. C'est autour des points nodaux des ambivalences de cette transformation ontologique de la femme que s'articule l'œuvre de Susini.

A la lumière de l'étude menée sur la mise en fiction des figures féminines dans l'œuvre de Susini, nous ne pouvons éviter de revenir aux considérations d'Aristote sur l'ambivalence. Une étude inscrite dans la contemporanéité ne peut que montrer l'obsolescence de ses constats : si l'ambivalence n'habite pas l'homme vertueux, il n'existe ni homme ni femme vertueux au XXI siècle, à tel point que les interrogations conflictuelles et contradictoires provoquées par les changements sociaux sempiternels et les conflits intérieurs et extérieurs sont devenus courants et indélébiles dans notre quotidien.

Un autre constat s'impose également : l'ambivalence n'est plus vue comme un phénomène négatif, mais elle est devenue un lieu commun. Elle doit certes encore être résolue d'une manière ou d'une autre, mais en même temps, elle est considérée comme une force dynamique sous-tendant l'action de l'individu.

Comme la première partie de notre dissertation l'a montré, les paratextes entourant l'œuvre de Susini mettent largement en avant son inscription dans une tradition ancienne. Notre lecture allège le poids de cette tradition lourdement mise en avant, afin d'insister davantage sur la tension créée par l'amalgame d'éléments empruntés à des sources antiques, tragiques et des éléments hautement modernes comme la psychologisation du sujet, la fragmentation de la narration ou l'inscription de l'œuvre dans un

contexte contemporain reflétant son temps. Simultanément, force est de constater que l'ambivalence qui déchire Chimène ne s'est pas effacée au fil de l'histoire et que les manières de résoudre les dilemmes demeurent analogues : dans le cas de Chimène, le roi a tranché, dans le cas des femmes mises en fiction par Susini, le rôle du roi est assumé par les circonstances plus ou moins anonymes qui surviennent en apparence sans cause et dont la causalité n'est pas mise en doute par les protagonistes.

Tous les personnages principaux féminins dans la fiction de Susini sont mis en scène à un moment précis précédant un changement dans leur vie. Parfois les figures féminines s'approchent du changement, parfois elles s'en éloignent par leurs actions. Dans tous les cas, la tournure que prendra leur vie est incontournable. Ce auquel le lecteur prend part est un récit composé de déviations, de régressions et d'évolutions caractéristiques de tout mouvement ambivalent précédant un changement. Ainsi, les textes de Susini peuvent être caractérisés d'« écriture transformative anticipatrice » dans la mesure où cette dernière signifie elliptiquement une transformation qui aura véritablement lieu en dehors du cadre du récit, mais dont elle met au jour les paramètres.

L'ambivalence ne recouvre toutefois pas les mêmes défis à surmonter pour toutes les femmes, d'où l'étude des protagonistes, dans cette thèse, selon leur âge et leur statut : dans l'enfance et l'adolescence, les problèmes ne sont pas et ne peuvent pas être les mêmes que dans un couple où les considérations personnelles s'enchevêtrent d'une manière intime avec les intérêts de l'époux, voire des enfants et de la famille. Dans la maternité, l'intimité qui lie l'individu à autrui devient encore plus dense, plus forte, indissolublement sous-tendue par l'unité qu'a formée la mère et son enfant.

Dans ce qui suit, nous tenterons de faire une synthèse de l'ambivalence de la femme dans la fiction de Susini. Dans un deuxième temps, nous examinerons les modalités d'écriture qui soutiennent la thématisation de l'ambivalence au féminin dans son œuvre.

L'ambivalence des femmes

La désillusion des jeunes filles et des jeunes femmes face au processus de socialisation

L'enfance est pour Susini un espace et un temps ouatés, étales. Sur le fond d'une innocence enfantine, elle place néanmoins l'enfant face à des

interrogations existentielles de taille : comment se définir simultanément dans la continuité des événements et les intermittences liées à leur imprévisibilité ? Alors que les jours se ressemblent tous et que la vie rappelle une suite de perles alignées savamment sur un même fil, le décès des êtres chers et la disparition des pivots du système de références fait en sorte que l'enfant soit confronté aux aléas de la vie sans avoir les outils pour faire la part des choses : Vanina renonce à sa foi enfantine sans pour autant être à même de la substituer par autre chose qui donnerait le même sens à ses actes.

La médiation joue un rôle central dans le processus de démantèlement de l'architecture sociale, que la médiatrice soit une jeune fille comme l'enfant-femme dans le train ou une personne plus âgée comme le père de Vanina ou la Mère supérieure au couvent. L'étude de la conduite de l'enfant-femme dans le roman *Le premier regard* démontre que l'ambivalence peut exercer un impact, sans que soit mise en texte une intention consciente chez le personnage d'utiliser ses sentiments ambivalents dans un but spécifique, comme c'est le cas dans la scène entre la jeune fille et le garçon dans le train. La conduite de la fille – dont le sens peut être trouvé dans un sentiment ambivalent envers le garçon, ainsi que dans sa propre identité de femme en devenir – est porteuse d'une résolution anticipée dans le cadre du récit : rupture non seulement des liens entre le fils et sa mère, mais au même titre, une redéfinition de l'identité du jeune garçon se retrouvant autre après leur rencontre.

L'adolescence, époque charnière dans le développement de la jeune personne, est en général un temps et un espace saturés de possibilités : une des voies d'accès à la féminité pour les enfants-filles et les adolescentes se manifeste à travers la matérialité qui accompagne la féminité adulte : accessoires, habillements et maquillage. L'aspect immatériel est mis en valeur par une conduite et un habitus signalant une plus grande marge de manœuvre par rapport à ce qu'est habituellement présenté dans la communauté d'où sont issues les fillettes décrites.

L'adolescence correspond à un long et lent travail de féminisation des dispositions cognitives de la jeune femme. Le processus d'intériorisation de la jeune fille s'effectue par mimétisme, comme nous avons pu le constater dans le cas d'Angnola marchant dans le sentier, imitant les mouvements Anna-Maria. Le dilemme de la jeune femme est de savoir quelles sont les

conduites et les attitudes qu'elle peut légitimement mimer, car toute mimésis n'est pas licite. Nous trouvons un autre type de mimétique chez Francesca, répétant les conversations qu'elle a eues avec son fils mort, accompagnées du gestuel invoqué par son souvenir de leur cheminement commun. Ce type de mimétique est légitime, même s'il est d'un autre ordre et réfuté par la communauté comme une psychologie déviante.

Anna Livia semble être la figure féminine qui sert chez Susini de figure emblématique d'un effort d'esthétisation des plus élaborés : jusqu'à quel point l'auteur peut-il remettre en question sa propre écriture ? Si le mutisme et le non-dit entre Nunzia et sa mère fonctionnent au niveau thématique, *Je m'appelle Anna Livia* porte ce même thème au niveau de l'écriture, car c'est un texte qui, dans l'écoulement de son élaboration, s'efforce à dédire le dit. Certes, Anna Livia se sauve et préserve éventuellement la mémoire du père d'un avenir encore plus cruel en se suicidant ; ainsi elle se soustrait à la médisance et à la honte dans lesquelles les projetteraient leurs contemporains. Elle n'a ni à vivre dans le souvenir de l'acte, ni à se frayer un futur souillé par le passé : l'histoire, quelles que soient ses déterminations, s'arrête avec son sort. De son vivant, Anna Livia semble avoir une présence tout en pointillés ; elle est une surface sur laquelle se projette le malheur des autres sans que lui soit accordée à elle une véritable identité ; Anna Livia est la définition même d'une femme tragique. En même temps, elle incarne aussi toute jeune femme devant l'abîme que peut représenter l'âge adulte. Elle incarne l'image d'une femme profondément vidée de son sens propre, à la charnière d'interrogations ultimes sur la transcendance de l'être, sans volonté de se définir de son propre chef. Elle est à la fois ce par rapport à quoi les autres personnages de l'histoire se définissent, et comme toute la construction de l'histoire est basée sur elle, sa dissolution est la seule issue possible à sa mort. Avec sa disparition, l'histoire s'effondre comme un château de cartes et l'auteur, dans sa toute-puissance, est en mesure de laisser la fin fissurer le récit dès son commencement, pour amplifier l'effet de dispersion et de fragmentation.

La construction identitaire et son aspect relationnel passent toujours par des questionnements sur la manière dont l'autoconstruction se définit dans et par la différence. Les relations interpersonnelles et sociales sont une histoire sérieuse dans la fiction de Susini : le rire n'existe pas dans la vie des jeunes femmes. Alors que la jeune femme voue toute son existence à une

inculcation et à une incorporation de l'ordre social, elle est en même temps exclue du social par le manque de rires et de joie, reflets d'activités très sociales et relationnelles ; une activité qui englobe un certain degré de confiance, d'une manière différente que ne le font la souffrance et la douleur.

Comme nous avons vu dans le cas d'Angnola et de Nunzia, elles résolvent l'ambivalence sociale en choisissant de ne pas agir pour le moment, se résignant à se soustraire à un rôle conflictuel. En revanche, c'est l'écriture de Susini qui agit comme un mécanisme déclencheur en rendant manifeste la contradiction entre la conception telle qu'elle est conçue par les jeunes femmes elles-mêmes et telle qu'elle est envisagée par la génération de leurs mères.

Les femmes en couple amoureuses de l'inaccessibilité de l'autre

En ce qui concerne la femme en couple, la superposition de deux états de femme est simultanément présente dans sa conception de ses rôles : celui d'un modèle antérieur mettant en avant une femme hiérarchiquement, économiquement et sexuellement liée à un homme et celui d'une femme indépendante, libre d'attaches émotionnelles et affectives. La fiction de Susini dit la difficulté à penser ce nouvel état de femme qu'est celui de la femme indépendante, « non liée ».

Dans le cas des jeunes femmes, la fiction de Susini met en avant des demandes normatives sociales bien explicites quant à leurs schèmes d'actions. Ainsi elles livrent leur combat face à un adversaire aux contours relativement clairs : leur mère. En ce qui concerne les femmes adultes vivant en couple, de tels préceptes énoncés clairement font défaut : les femmes sont libres de réaliser les projets qu'elles souhaitent. Leur seul rêve semble être de réussir leur vie amoureuse, or malheureusement, cet unique rêve se brise contre leurs propres ambivalences : elles se préprogramment à l'échec par leur attitude conflictuelle et contradictoire quant à la réussite de leur couple. L'ambivalence naît de deux désirs conflictuels : celui d'éliminer les dépendances qu'elles entretiennent avec l'homme de leur vie et celui manifestant une volonté de respecter un statu quo. Suit une oscillation affective qui prend des allures de profonde tourmente, comme dans le roman *Un pas d'homme*. La seule manière de sauver son intégrité est pour Manuela d'abandonner le mariage ; or, en même temps, elle a le sentiment

que sa vie échappe avec le départ de son mari. Elle est aussi consciente qu'il n'y a rien à sauver de son couple. Manuela ne souhaite ni la souffrance présente avec son mari, ni la souffrance anticipée d'un avenir sans lui. L'état douloureux semble être la constante de son existence que son ambivalence nourrit. Une autre constante est l'ambivalence elle-même dont les deux pôles antagoniques se renversent dans l'après-départ du mari : si la question dans le couple était de résoudre comment vivre ensemble, l'interrogation après la dissolution du couple est de savoir comment vivre avec l'expérience d'une communion qui n'a pas réellement eu lieu et qui maintenant lui fait défaut. Aussi bien la réalisation de l'amour que sa déréalisation lui causent de l'appréhension. L'intensité du sentiment amoureux est diamétralement opposée à son inaccessibilité : sa non communicabilité et son incertitude fondamentale séparent les conjoints en couple avant de les unir dans la séparation. Autrement dit, c'est l'absence et l'inaccessibilité de l'autre qui sont la condition nécessaire de l'amour du personnage principal féminin et son aspect irrémédiablement hors d'atteinte qui conditionne l'existence de celle qui aime.

Ce que le lecteur retient de l'image que brosse Susini de la femme adulte investie dans une relation amoureuse, c'est non seulement l'échec du couple, mais aussi l'insatisfaction du compromis et l'incertitude vis-à-vis de l'avenir que ressent la femme. L'ambivalence irrésolue est une force destructrice dans ces couples, mais c'est cependant une force qui provoque tant bien que mal une transformation, sans toutefois mener la femme vers le bonheur. Or, peut-elle être autre que vaine la quête d'un amour incessamment réfuté ? On ne peut trouver ce que l'on ne cherche pas.

Une maternité entre moralisme réducteur et affranchissement désabusé

L'ambivalence maternelle a longtemps été un sujet tabou, alors que son revers – l'ambivalence de l'enfant vis-à-vis de sa mère – a été un objet d'étude amplement examiné. L'ambivalence maternelle doit être définie à partir de paramètres sociaux et culturels. L'aire sociale et culturelle de l'œuvre de Marie Susini est celle d'une Corse rurale de la première moitié du XXe siècle, de la France métropolitaine des années 60 et de l'aire culturelle méditerranéenne : italienne, nord-africaine de la deuxième moitié du même

siècle. Dans la fiction susinienne, l'ambivalence de la mère se traduit comme la mise en scène de sa défaillance.

Le portrait que brosse Susini de la mère corse correspond pour beaucoup à l'image que nous renvoie la littérature française en général de la femme corse. Cet amalgame de renvois nous offre le reflet, jusqu'à ressembler parfois à une caricature stylisée[442], d'une femme austère, sévère, rigide, rude, insensible. A première vue, cette femme est également celle trouvée dans la fiction de Susini, une Corse typique bien documentée dans des études anthropologiques et ethnographiques[443]. Sous cette surface en apparence imperméable, se meut néanmoins, telle que la conçoit Susini, une conscience en proie aux doutes et aux hésitations, un peu moins intransigeante que l'on ne le soupçonne au premier abord. C'est notamment dans le roman *La Fiera* (1954) que la mère corse reçoit un traitement particulièrement élaboré dans son œuvre.

Dans *La Fiera*, les questions morales qui s'y élaborent s'articulent, entre autres, autour de la question de la vertu morale de l'individu et plus particulièrement autour de la chasteté et de la foi. Ces vertus sont acquises et donc l'objet d'une certaine inculcation. Dans la société corse, ces vertus ont traditionnellement été très importantes à respecter et l'inculcation de ces vertus incombe aux mères dans leur travail éducatif auprès de leurs enfants particulièrement leurs filles. Les mères mises en scène dans l'œuvre de Susini s'en chargent sans exception avec un lourd sens du devoir. Alors qu'elles recherchent, sciemment ou non, une ressemblance avec autrui et la reconnaissance d'une transmission réussie des valeurs et des attitudes sociales, les actions des jeunes femmes se caractérisent par une volonté de différenciation et de distanciation, seule voie possible pour que se réalise un détachement de la fille vis-à-vis de sa mère. Ceci a pour conséquence que les schèmes d'actions sociales et psychologiques de la mère et de la fille ne se rejoignent pas, mais se confrontent. Ce que les mères n'avouent pas sur un plan littéral est qu'elles opèrent à un moment charnière de l'histoire insulaire ; l'effritement des valeurs autrefois fondamentales est en cours et celles-ci ne constituent plus au même degré que pour la génération des

[442] Telle l'image d'une Colomba, dépeinte dans la nouvelle du même nom, écrite par Prosper Mérimée.

[443] Mentionnons à titre d'exemple les études menées par Georges Ravis-Giordani dont « La femme corse : images et réalités », *Pieve et Paesi. Communautés rurales corses,* Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978, p. 191-208.

mères le fondement de la construction identitaire féminine. C'est de cette ambivalence des mères face à des paramètres sociaux et culturels en mouvance dont s'empare le texte susinien.

Les questions sociales et culturelles sont intimement liées aux interrogations morales chez Susini. La négociation occultée, entre la ressemblance recherchée par la mère et la différenciation désirée par la jeune fille, prend des allures de véritables parties de bras-de-fers tacites autour de questions associées à la chasteté et à l'humilité : l'habillement et la corporéité, le travail de socialisation de la jeune femme s'accomplissant en grande partie dans et par un travail de construction pratique de la transformation des corps. Aux considérations sur la moralité des actes s'imbriquent d'autres questionnements éthiques relatifs à la foi. L'ambivalence morale des mères se manifeste dans le combat intergénérationnel entre la manière convenable de mettre en pratique son respect pour la loi sociale et d'afficher son respect pour la loi morale, ce qui chez Susini est lié à la question éthique de la culpabilité, un de ses thèmes privilégiés

Par la mise au jour de l'ambivalence maternelle des figures féminines corses, Susini fait éclater le cadre restreint des paramètres culturels et sociaux pour y joindre des questionnements moraux et éthiques. Si le social et le culturel forment le canevas sur lequel se projette l'élaboration des questions fondamentales de l'être, ils ne sont pas moins les fournisseurs de la matière première aux réflexions aussi bien pour ce qui est du choix de la thématique que du genre. Le clivage, cette intériorité de la division des femmes, n'est pas réductible à un choix conscient : face à l'agir de leurs enfants, les mères sont contraintes de naviguer entre ce qu'elles considèrent comme « le mal » et la vertu, entre ce que la société voudrait leur faire respecter et ce que les jeunes femmes en tant qu'individus authentiques veulent elles-mêmes accomplir.

Libérées des chaînes du moralisme réducteur insulaire, les mères en tant que personnages principaux dans les ouvrages ultérieurs – *Le premier regard* (1960), *C'était cela notre amour* (1970) et *Je m'appelle Anna Livia* (1979) – sont des femmes indépendantes revendiquant leur liberté. Soucieuses de s'investir dans leur épanouissement personnel, refusant la vertu conjugale et le cantonnement dans un rôle de femme mariée légitime et mère dont la seule mission est d'exhiber fièrement ses enfants, les mères

prennent des amants de passage, font même des expériences avec la drogue, cumulant seule les trois ressources qui auparavant étaient distribuées sur trois états de femme séparés : l'indépendance économique, la sexualité hors mariage et la reconnaissance sociale par le mariage.

Les mères mises en scène dans ces ouvrages en ont définitivement terminé avec la culpabilité des mères corses. Une autre remarque est également de mise : si les mères françaises ou méditerranéennes semblent clivées par les contradictions patentes de leurs propres incohérences face à l'espace des possibles offerts par l'émancipation, ce n'est pas parce qu'elles auraient ouvertement désiré et secrètement redouté cette émancipation – ces femmes ne sont pas des combattantes féministes. L'ambivalence qu'elles éprouvent se recoupe néanmoins sur le fond des fruits de ce combat : libres de choisir, elles tranchent en optant pour le non investissement dans la maternité.

L'image de la maternité que nous trouvons dans la fiction de Susini n'est pas celle d'*une* modalité d'être mère, mais elle calque la réalité en mettant en scène des modalités d'être à la fois mère et femme, sans que ces deux rôles acquièrent un équilibre satisfaisant dans sa fiction. Dans les textes relatifs à la Corse, l'acharnement des mères sur leurs enfants les détournent de la féminité. Dans les textes ultérieurs, la mère « plus femme que mère » est rappelée à l'ordre par les conséquences négatives de ses choix. Pour ce qui est de l'emprise sociale sur les actes de la mère, ni sa présence ni son absence ne semblent porter d'éléments de réponse à la question de savoir en quoi consiste une maternité satisfaisante. Un regard plus libéral sur la famille, avec le choix pour la femme d'élever seule ses enfants, conduit peut-être un peu paradoxalement la femme chez Susini à se replier sur une relation binaire avec son fils. Si en revanche, elle prend parti pour une vie hors mariage et en dehors d'une maternité compensatrice, l'enfant périt. Si encore la mère est trop présente, l'évolution affective de la fille est entravée.

Écrire l'ambivalence

Le discours susinien jaillit du non-lieu spatial qu'évoque le sentiment conflictuel qu'elle a nourri envers le paysage de son enfance et qui lui a insufflé à la fois un sentiment profond d'enracinement et un sentiment d'extraterritorialité recherchée et reproduite dans son œuvre. Le sentiment essentiel qui accompagne cette mise en écrit d'un non-lieu et d'une

appartenance aliénée est l'ambivalence. Or, l'ambivalence ne peut être trop intensément actualisée ; le lieu qui inspire l'imaginaire et le lieu où cet imaginaire est mis en texte n'ont, dans le cas de Susini, pu coïncider faute d'étouffer le processus de création.

La problématique de l'investissement féminin du lieu s'articule chez Susini à travers trois volets : l'espace extérieur, l'espace intérieur et l'ambivalence spatiale comme moteur du déracinement. Une quatrième dimension à ces trois volets est apportée par la distanciation et la mise en corrélation d'éléments disparates que constitue la métaphorisation de l'espace dans l'écriture. Les deux espaces publics que peint Susini sont la campagne avec une nature surabondante et la ville qui dans son urbanisme anonyme permet à la femme de s'épanouir autrement. Ces deux milieux contraires créent la tension inhérente à l'ambivalence spatiale de la femme : dans l'enfance, les tentations de la ville font rêver, à l'âge adulte le paysage de l'enfance représente la fuite par rapport à une existence urbaine intenable. A tour de rôle, les deux espaces occupent ainsi le rôle de refuge et de déclencheur du départ vers l'ailleurs.

L'effondrement du monde intérieur tel qu'il est vécu par le personnage principal est souvent peint sur fond d'un immobilisme des constantes extérieures : la nature et le temps semblent immuables. Comme le temps ne l'est concrètement pas, la narration s'occupe de le ramener toujours de nouveau vers ce qui fut dit dans une tentative d'inscrire l'immuabilité dans le répétitif des actes. Dynamisme et statisme de la thématique et de l'écriture s'entrecroisent en se nourrissant mutuellement et en maintenant une certaine tension sur le plan de l'écriture.

La conscience subjective du personnage offre à Susini une toile de fond pour outrepasser les frontières de la fiction, afin de se mettre véritablement en dialogue communicatif avec le monde à l'extérieur et mettre en question son propre dit. Paradoxalement, c'est la disruption narrative de l'auteur qui constitue la prise de parole fondamentale de la figure féminine et lui accorde son authenticité. L'auteur n'est aucun de ses personnages et pourtant ils se font entendre à travers sa voix dans un mouvement transcendantal qui les fait se dissoudre les uns dans les autres.

La métaphorisation de la langue comme procédé textuel offre un instrument particulier à l'auteur pour maintenir l'ambivalence entre lui et son texte et pour négocier continûment la distanciation et la dissolution

entre les deux. Employé au niveau thématique, la métaphore permet par sa flexibilité d'assimiler des éléments au premier abord inconciliables, ce qui se découpe fortement sur le fond du sémantisme du texte : la description des femmes, majoritairement victimes d'oppression et d'instrumentalisation. En même temps, la description de leurs conditions d'existence à travers des métaphores leur enlève une certaine acuité en doublant leurs perceptions et leurs émotions d'images tirées d'autres contextes, même si ce contexte est le leur ; la nature, par exemple. La métaphorisation de leur expérience ôte à la femme une certaine profondeur au détriment d'une amplification qui la lie davantage à son espace par le nombre de liens créés par la métaphore entre le personnage et son milieu, ce qui en même temps rend la figure féminine plus limpide.

Cette prise de distance qu'est la métaphorisation de l'expérience doit certainement en partie se lire comme une contrepartie du vécu décrit. Nous interprétons le recours à la métaphore comme la symbolisation de l'échappatoire de la femme à la poursuite d'une issue à un quotidien qui lui est trop restrictif, ou du moins un allègement de sa situation où les attentes sociales et culturelles, nombreuses et conflictuelles, limitent son action d'être un individu à part entière. Ce qui rend encore plus coûteux la tâche de socialisation de la femme est le fait que les structures normatives sont malléables, ce qui fait que la femme doit être en constante disponibilité pour revoir son action. La sporadicité de la manifestation des modifications normatives représente aussi une source de frustration pour la femme, car l'alignement de sa conduite sur ce qui est requis ne peut que se renverser dans la mise en doute, en décalage, de cette même conduite. L'aspect profondément tragique de l'œuvre de Susini réside pour nous dans le fait que Susini montre d'une manière saisissante, par la mise en fiction de femmes indépendantes, la pérennité de cette mise en question : quand les structures sociales qui s'en sont chargées s'effondrent, la femme elle-même poursuit ce procédé de déstabilisation de son existence. Les textes de Susini nous mènent aussi à nous interroger sur le sens de notions comme « l'indépendance ». Quand un individu est-il vraiment indépendant ; autrement dit, non dépendant de quelqu'un d'autre ou de quelque chose ? Même morts, nous dépendons des autres pour nous enterrer. En tous cas, nous ne sommes pas indépendants dans la construction de notre identité qui ne peut être qu'un construit interrelationnel.

En ce qui concerne l'identité dans l'œuvre de Susini, elle s'inscrit dans la longue lignée des écrivains du XXe siècle qui considèrent la fragmentation de la narration et la scission de l'instance narrative comme les modalités d'écriture qui reflètent le mieux la décomposition du sujet moderne. Cette manière d'écrire est sous-tendue par le postulat que décomposition, ou du moins effritement, il y a. Ce qui rend cette problématique intéressante chez Susini est que la plupart des figures féminines sont issues d'un contexte familial relativement stable : les attributs d'une enfance et d'une existence typiquement qualifiées d'heureuses sont présents dans le récit retraçant leur passé. A l'âge adulte, elles recherchent l'unité et l'origine que leur procuraient la sécurité et le bonheur de cette même enfance. Or, l'enfance n'est qu'une reconstruction narrativisée en rétrospective qui met surtout en avant l'exclusion et l'aliénation de la jeune fille et de la jeune femme, jamais vraiment aimées pour ce qu'elles sont et de ce fait, incapables à l'âge adulte de persister dans l'amour à leur tour. La carence d'affection se traduit aussi ultérieurement comme une incapacité à accepter l'amour d'un homme ou de choisir un homme qui saurait la combler dans la continuité d'un bonheur durable. Dans cette perspective, l'écriture de Susini met en avant une prise de position défaitiste : l'amour et le bonheur sont inaccessibles pour la femme.

La transcendance du texte est contrecarrée par de nombreux liens que les différents textes de Susini entretiennent d'un côté à l'intérieur d'eux-mêmes et à plus grande distance entre les différents ouvrages. L'intratextualité synthétise les personnages en les inscrivant dans le procédé de répétition dont nous avons parlé plus haut et qui les étoffe par l'accumulation des occurrences. En même temps s'effectue un effet inverse dans la mesure où le personnage est liquéfié par ce même procédé.

La métatextualité quant à elle contribue à octroyer au personnage un aspect de réel. Le lecteur se doute que les personnages que Susini met en fiction ont des liens de ressemblance avec des êtres ayant vécu réellement – souvent il s'agit d'une nette ressemblance avec l'auteur même – ce qui les relient à nous, au moi lecteur, qui ainsi est invité dans une aventure permettant la découverte d'un nouvel être : un moi traversé par les quêtes et les interrogations de l'auteur.

L'œuvre de Marie Susini traite de l'ambivalence sous de nombreuses facettes s'étalant sur toute la vie d'une femme : elle parle des dilemmes

existentiels et sexuels de la jeune fille, des positionnements sociaux coûteux des jeunes femmes, des angoisses amoureuses des femmes en couple, des tâtonnements parfois gauches d'une maternité qui se cherche et des doutes métaphysiques des femmes au versant de leur vie.

Un des traits saillants des figures féminines dans les textes de Susini est leur oscillation entre deux pôles, deux possibles, plus globalement perçue comme une ambivalence spatiale et temporelle. Elles sont tiraillées entre une liberté d'action et une prison subjective leur liant les mains, les rendant à la passivité réceptive d'une volonté autre que la leur propre. Contemplatives, réflexives, ces figures féminines sont tenaillées par des ambivalences cognitives et affectives qui se renversent dans des interrogations sur des modalités d'être au monde n'offrant pas toujours de réponse toute faite autre que celle qui pousse l'être à agir même dans le doute, l'hésitation et l'incertitude. Susini s'est emparée de la fictionnalisation de cette action à tâtons ; elle a écrit un récit ambivalent à plusieurs niveaux qui, d'une manière complexe, tente de mettre en lumière les actes et les motivations les plus obscurs inhérents à l'ambivalence humaine.

English abstract

The aim of the thesis is to analyze the work of the Corsican-born French writer Marie Susini (1916-1993). The argumentation is based on the premise that Susini chooses a transitional metaphysical state as a fundamental ontological position for the female figures in her work, and that their self-realization and identity construction take place through a construction of their self-image that emphasizes a difference which projects the women into an alterity caused by existential ambivalence. Some of the salient traits the women figures share are their uncertainty, hesitation and contradictions. They harbor more or less consciously formulated ideals, they are split by moral and ethical dilemmas and their actions are characterized by conflicting principles, desires and aspirations.

The aim of the thesis is also to elucidate and strengthen Susini's position in the literary field. The themes she elaborates are both universal and modern. Notwithstanding, her novels have not been studied to a particularly great extent. This thesis demonstrate that the manner in which her novels have been received and her authorship evaluated by her contemporaries and posterity can, to some extent, be considered contradictory. Whereas some critics have not hesitated to call Susini one of the most influential, if not the most influential, French writer with Corsican origins, her work is seldom mentioned in anthologies introducing French 20th century literature. Furthermore, she was a very discreet person, which means that information on her private life is scarce.

One underlying idea of the thesis is that one cannot exclude the fact that Susini's own ambivalence is reflected in her texts. She remained throughout her life ambivalent in relation to Corsica, which she loved and hated simultaneously. Even though the island served as a source of inspiration for many of her novels, it also inspired both dread and anxiety in her.

The female ambivalence is analyzed from a social, psychological and hermeneutical perspective. The starting-point of the thesis is the definition of its central concept: ambivalence, from a psychological and sociological point of view. The psychological reference is represented by the theories of Bleuler, Freud and Favez-Boutonier. The theoretical reference for the social reflections stems from Merton, Bourdieu and Lüscher. Finally, Heinich provides the theories on the specifically female ambivalence. From a

psychological point of view ambivalence relates to conflict and transformation in a person's attitude to an individual or a phenomenon. The sociological perspective emphasizes, firstly, the structural ambivalence in society, and secondly, the ambivalence that emerges from the conflict between a person's desire to respect social norms and the need to dissociate oneself from them in order to confirm one's individuality.

The thesis scrutinizes the ambivalence of the female figures from an early age to adulthood. What characterizes the ambivalence of the children and the teenagers is the fact that it is linked to their process of socialization. This process consists to a large extent of imitation concerning concrete phenomenon such as, for instance, dress, but also conduct and habitus. The dilemma of the female figures is to determine which mode of conduct and attitudes it is legitimate to imitate, since socials norms are conflicting and only some of them are accepted in the protagonists' environment. A typical scheme of conduct in the novels is that the young women renounces of any action or resistance in a conflict and adopts the dominant social norm.

Women living in couples are ambivalent insofar as they commit to the relationship whereas simultaneously they are evasive. This ambivalent attitude contributes to a failure on the affective level, which in turn negatively undermines the possibilities of the woman building a positive image of herself, as a fiasco in her love life is intimately connected with self confidence and in an intimate manner defines the way in which she is able to connect to the people surrounding her. Psychologically the woman oscillates between two opposite social positions: a woman committed to her relationship and an emancipated woman who chooses to live alone.

The novels could be categorized as, according to Kristeva, aesthetical borderline cases, since they describe the lack of love and uncover painful states at the expense of an idealization of the love object. The woman praises love and her dominating emotions are powerlessness and the desire for the loved one. Simultaneously, she is more in love with the thought of love than its earthly realization. The idea of being delivered from loneliness is more tempting than that of togetherness. Instead of being infatuated with her partner, the woman seems more in love with her partner's absence. It is this want and inaccessibility that constitutes the condition that draws the woman to her partner, and which finally turns her away from him. Love gives

meaning to life on an abstract level, as an ideal, but is unrealizable in practice.

As far as the mother is concerned, we find two portraits of her in Susini's work. On the one hand, there is the Corsican 'mamma', who at first sight seems austere and insensitive, but who, under the rigid surface, actually grapples with a mother's questions of virtue, chastity and corporality in her relationship with her daughters. Such mothers are confronted with the ambivalence that emerges in the transitional period in Corsican history at a moment when fundamental traditional values give way to the pressure of modern influences which invade the island from outside. In her later work, where the intrigue does not take place in Corsica, the mothers are emancipated women who are concerned with their personal development. They refuse to be chained to old-fashioned ideas about marriage and to take on a role of a mother whose sole mission is to proudly show off children brought up according to prevalent social norms. These women have many relationships, use drugs and are financially independent. In their freedom, these women reject maternity.

In all of Susini's novels, the female figures, independent of their age, face upheaval and affliction. Their emotions are often rendered through metaphors that emphasize nature. The metaphors include colours and scents, which are often very beautiful, and against which the dreams of the protagonists are crushed, and which take away a certain depth from the female figure and displace the main focus from the painful events depicted to the aesthetic expression through which they are conveyed.

The internal structure of the texts reflects the split that tears the women: the time perspective is fragmentary and non-chronological and the narrative voices alternate between the first and third person – a narrative device which permits the reader both to identify with and to dissociate from that which is being narrated. However, metatextual references signal to the reader that Susini derives her inspiration from her own life.

Svensk sammanfattning

Avhandlingens syfte är att analysera den franska författaren Marie Susinis (1916-1993) verk. Dess centrala argument är att Susini som grundläggande ontologisk position för sina kvinnobeskrivningar väljer ett transitionellt metafysiskt tillstånd och att kvinnofigurernas självförverkligande och identitskonstruktion förverkligas genom att de konstruerar sin självbild via ett utanförskap som förskjuter dem mot ett annorlundaskap orsakat av en existentiell ambivalens. Ett utmärkande drag hos kvinnofigurerna är deras osäkerhet, tvekan och motsägelsefullhet. De bär på mer eller mindre omedvetet formulerade ideal, är kluvna av moraliska och etiska dilemman och deras handlingar kännetecknas av motstridiga principer, önskningar och strävanden.

Syftet med avhandlingen är också att belysa och förstärka Susinis position på det litterära fältet. Susinis teman är både universella och moderna. Trots det har hennes produktion inte studerats särskilt mycket. I min avhandling visar jag bland annat att samtiden och de efterföljande generationerna utvärderat Susinis verk och författarskap på ett motstridigt sätt. Medan somliga kritiker inte dragit sig för att kalla Susini för en av de största eller rentav den största författaren av korsikanskt ursprung, nämns hennes verk sällan i antologier över fransk 1900-tals litteratur. Det faktum att hon var väldigt diskret innebär också att uppgifter om hennes privatliv inte finns att tillgå i särskilt stor utsträckning.

En underliggande tanke i avhandlingen är att det inte går att utesluta att Susinis egen ambivalens speglas i hennes texter. Hela sitt liv förblev hon ambivalent i sitt förhållande till Korsika, som hon älskade men samtidigt hatade: även om ön i stor utsträckning fungerade som inspirationskälla till många av hennes texter, väckte den också skräck och ångest hos henne.

Den kvinnliga ambivalensen studeras utifrån en social, psykologisk och hermeneutisk synvinkel. Avhandlingen tar avstamp i dess centrala koncept, ambivalens, som definieras från ett psykologiskt och socialt perspektiv. Den psykologiska teoretiska referensramen utgörs av definitioner företrädda av bland andra Bleuler, Freud och Favez-Boutonier. Utgångspunkten för de sociala betraktelserna utgörs av teorier utarbetade av Merton, Bourdieu och Lüscher. Heinichs teorier utgör hörnstenen i analyserna av den specifikt kvinnliga sociala ambivalensen. Ur ett psykologiskt perspektiv är ambivalens förknippat med konflikt och

förändring i en individs attityd till något eller någon. Det sociologiska greppet kring ambivalens lyfter fram dels den strukturella ambivalensen i samhället, dels den ambivalens som föds i konflikten mellan en individs önskan att respektera de sociala normerna samtidigt som man också vill frångå dem för att befästa sin individualitet.

I avhandlingen granskas ambivalensen hos kvinnofigurerna från barndomen till vuxenlivet. Det karakteristiska för barnen och ungdomarna är att de unga kvinnornas ambivalens är sammankopplad med deras socialiseringsprocess. Den här processen består till stor del av imitation beträffande både konkreta saker som klädsel, men också beteende och habitus. Kvinnofigurernas dilemma består i att utröna vilka beteenden och attityder det är legitimt att imitera, eftersom de sociala normerna står i konflikt med varandra och endast vissa är accepterade i de unga kvinnornas omgivning. Det typiska för de unga kvinnorna i Susinis verk är att avstå från att agera och att resignera inför konflikten för att till slut anamma den dominerande sociala normen.

Kvinnorna i parförhållanden är ambivalenta såtillvida att de både förbinder sig till förhållandet samtidigt som de är undvikande. Den här ambivalenta inställningen bidrar till ett misslyckande på det affektiva planet, som i sin tur på ett negativt sätt underminerar kvinnans möjligheter att konstruera en positiv självbild i och med att ett tillkortakommande i kärlekslivet är nära sammankopplat med självtillit och på ett intimt sätt definierar det sätt på vilket individen lyckas skapa ett band till nästan. Psykologiskt vacklar kvinnorna mellan två motsatta sociala ställningar: en kvinna som är engagerad i sitt förhållande och en emanicperad kvinna som väljer att leva utanför ett parförhållande.

Susinis romaner kan sägas tillhöra det som Kristeva kallar för estetiska gränsfall, i och med att de beskriver kärlekslösheten och blottlägger smärtfyllda tillstånd på bekostnad av en idealisering av ens kärleksobjekt. Kvinnan besjunger kärleken och de känslor som dominerar hennes tankar är vanmakt och saknaden av den älskade. Samtidigt är hon mer kär i själva tanken om kärleken än i dess jordiska förverkligande. Tanken om att bli förlöst från ensamheten ter sig mer lockande än själva tvåsamheten. I stället för att vara kära i sin partner tycks kvinnorna vara förälskade i avsaknaden av den andra: det är den här avsaknaden och otillgängligheten som utgör det villkor som gör att hon först dras till mannen och senare söker sig bort från

honom. Kärleken ger mening åt livet på ett abstrakt plan, som ett ideal, men förblir orealiserbar i praktiken.

Beträffande modern återfinns två porträtt av henne avbildade i Susinis verk. Dels finns den korsikanska mamman, som vid en första anblick tycks vara sträng och okänslig men som under den strama ytan i själva verket brottas med frågeställningar som är förknippade med dygd, kyskhet och kroppslighet i förhållande till sina döttrar. De här mödrarna konfronteras med den sociala ambivalens som uppstår vid brytningspunkten i Korsikas historia då grundläggande traditionella värderingar gav vika för trycket från moderna influenser utifrån. Dels återfinns i de senare verken, som inte utspelar sig på ön, mödrar som är frigjorda kvinnor och som är måna om sin personliga utveckling. De vägrar att låta sig fjättras av ålderdomliga tankar om äktenskapets dygd och vägrar att ta på sig rollen av en mamma vars enda uppdrag är att stolt visa upp barn som uppfostrats enligt gängse sociala normer. De här kvinnorna har många förhållanden, provar på droger och är ekonomiskt självständiga. I sin frihet väljer de här kvinnorna bort mödraskapet.

Alla Susinis romaner utsätter kvinnorna, oberoende av ålder, för uppbrott och smärta. Deras känslor återges ofta via metaforer som lyfter fram naturen. De ofta vackra metaforerna kring färger och dofter mot vilka personernas drömmar krossas fråntar kvinnofigurerna ett visst djup och förflyttar det väsentliga från det svåra som uttrycks semantiskt till dess estetiska uttryckssätt.

Texternas interna struktur återspeglar den klyvning som sliter kvinnorna: tidsperspektivet är fragmentariskt och icke-kronologiskt och berättarrösterna växlar mellan första och tredje person, vilket gör att läsaren samtidigt både identifierar sig med och distanserar sig från det som berättas. Metatextuella referenser signalerar å sin sida att Susini hämtar sin inspiration från sitt eget liv.

Bibliographie

Œuvre de Marie Susini

Plein soleil, Paris, Seuil, 1953.
La Fiera, Paris, Seuil, 1954.
Corvara ou la malédiction, Paris, Seuil, 1955.
Un Pas d'homme, Paris, Seuil, 1957.
« Solitude de Rome », *Preuves*, no. 75, mai 1957, p. 32-35.
Le Premier regard, Paris, Seuil, 1960.
Les Yeux fermés, Paris, Seuil, 1964.
C'était cela notre amour, Paris, Seuil, 1970.
Je m'appelle Anna Livia, Paris, Grasset, 1979.
La Renfermée, la Corse. Photographies de Chris Marker, Paris, Seuil, 1981.
L'île sans rivages, Paris, Seuil, 1989.

Matériel imprimé et diffusé et entretiens consacrés à Marie Susini et à son œuvre

ALBERES R-M., « Un pas d'homme », *Arts*, no. du 17 au 23 juillet 1957.
ALBERTINI Marie, « Désir – écrire – mourir. Je m'appelle Anna Livia », *Cahiers d'Errata*, 1991- 1992, nos. 1-3, p. 81-105.
ANDRE Jean-Louis, « Deux manières d'écrire les îles : La littérature corse et la littérature sarde aujourd'hui », *Bulletin trimestriel de la Société des Langues Néo-Latines*, 76e année, fascicule 2, premier trimestre, no. 241, 1982, p. 155-161.
Apostrophes. Camus et Mauriac, émission diffusée sur France 2, 24 novembre 1978.
BARJON Louis, « Les Yeux fermés – Le Lac », in *Études*, tome 322, janvier-juin 1965, (avril 1965), no. 322, p. 524-531.
BARROIS Maurice, « Le théâtre écrit : "Saint-Just" de J.C. Brisville et "Corvara" de Marie Susini », *Actualité littéraire*, décembre 1955.
BLANZANI Jean, « Les romans de la semaine : La Fiera de Marie Susini », *Le Figaro littéraire*, 11 décembre 1954.
CHAPSAL Madeleine, L'Express, dossier de fabrication, le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, Paris, IMEC.
COLVILE Georgiana, M .M., « "L'enfermement dans l'île" : la femme corse dans l'œuvre de Marie Susini. A la mémoire de Marie Susini, in *Continental,*

Latin-American and Francophone Women Comme ça s'écrit. Chaîne émettrice : France culture (1964). Date de diffusion : 19 octobre 1996. *Writers : Volume III*, Ginette Adamson (éd.), s.l. : University Press of America, 1997, p. 153-161.
COURNOT Michel, « L'entendre encore », *Le Nouvel Observateur*, no. 1504, 1993, , p. 52.
DAMBACHER Tania, Mémoire de maîtrise non publié, Université Marc Bloch Strasbourg II, Département d'italien, 2004-2005.
DANIEL Jean, *La blessure* suivi de *Le temps qui vient*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.
DANIEL Jean, « Les chemins de Marie Susini », *Le Nouvel Observateur*, no. 1503, 1993, p. 30-31.
DANIEL Jean, *Avec le temps. Carnets 1970-1998*, Paris, Grasset, 1998.
DANIEL Jean, *Soleils d'hiver. Carnets 1998-2000*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000.
DANIEL Jean, *Cet étranger qui me ressemble. Entretiens avec Martine de Rabaudy*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.
DASSART André, « Un pas d'homme », Les fiches bibliographiques, 843-SUS-U, Paris, 1957.
ENJOLRAS Laurence, Cross Holy, « Marie Susini ou la Corse écartelée – Répons », *Women in French Studies*, 5, 1997, p. 43-47.
FRATANI Ghislaine, entretien personnel avec Mia Panisse, Ajaccio, Corse, le 9 août 2004.
G. B.(s.n.), « Quelques instants avec Marie Susini », *Lundi-Matin*, 21 mai 1956.
GALIBERT Charlie, « L'échange et le don, entre économie et anthropologie », *L'Échange*, novembre 2002, p. 75-81.
GIULIANI Maurice, *Revue des livres*, Études XII, 1953.
GRENIER Jean, « Un Pas d'homme », *Elle-Nouvelle*, no. 96, 1964.
GUEZ Gilbert, « Un Pas d'homme de Marie Susini », *Arts*, du 17 au 23 juillet 1957.
JOSSELIN Jean-François. « Je vous salue Marie », *Le Nouvel Observateur*, no. 1504, 1993, p. 53.
LHERBIER Christine, « Marie Susini », *Gazette de Lausanne*, 28-29 décembre 1957.
Le monde, 21 oct. 1957.

Le Nouveau Courrier de la Presse, 2 juillet 1971.
Le Parisien Libéré, le 22 décembre 1970.
L'île sans rivages : la Corse. Réalisateur : Jean Archimbaud. Chaîne émettrice : TF1. Date de diffusion : 26 février 1985. Durée : 52 min. Année de production 1984-1985.
M.C., *TC* (Chrétienne), 15 mars 1971.
M.F. (s.n.), Cahier Bibliographique, novembre 1957.
Marie Susini lue par Nicole Garcia. Je m'appelle Anna Livia. [cédérom] Antoinette Fouque présente… La bibliothèque des voix. 1985, 71 min. Réalisation : Michelle Muller.
de MARTINOIR Francine, « Entretien avec Marie Susini, *L'École des lettres*, II, 81, 4, 1989.
de MARTINOIR Francine, *Marie Susini et le silence de Dieu*, Paris, Gallimard, 1989.
MEMMI Albert, « Qui êtes-vous, Marie Susini ? », *Le Petit Matin*, 21 juin 1956.
Mouchette. Film réalisé par Robert Bresson, 1967.
ORAN République.
Ouvert le dimanche : Littérature. Chaîne émettrice : France 3. Date de diffusion : 19 décembre 1982.
P.L.B., (s.n.), « Les romans », *La Feuille de l'avis*, 18 oct. 1957.
PERALDI Catherine, *La représentation de la mort dans le roman corse du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Corse Pascal Paoli, 1990.
PETIT Henri, « Un roman de Marie Susini : C'était cela notre amour », *Parisien Libéré*, 22 décembre 1970.
POUPLARD A., *La Dépêche du Mardi*, 26 janv. 1958
R. A., (s.n.), *La République de Lyon*, 13 août 1957.
R. G. (s.n.), *Lectures culturelles*, juin 1957.
R. G. (s.n.), *Bulletin bibliographique de l'Institut Pédagogique National.*
RINALDI Angelo, « La soliste et le maestro », *L'Express*, 6 octobre 1979.
RINALDI Angelo, « La fée au chapeau de clarté », *Le Nouvel Observateur*, no. 1504, 1993, p. 52.
ROMUS André, « Marie Susini, Corvara ou la malédiction, pièce en un acte et trois tableaux », *Revue nouvelle*, 15 nov. 1955.

ROSSEAU Nita, « Marie Susini la silencieuse », *Le Nouvel Observateur*, no. 1282, 1989, p. 8.
SANTARELLI Paule, « La réclusion solitaire », *Kyrn*, 254, 1989, p. 36-37.
SAVIGNEAU Josyane, « L'éclat sombre de Marie Susini », *Le Monde*, 21 juin 1991.
SAVIGNEAU Josyane, « La mort de la romancière Marie Susini. Le mystère et l'orgueil corses, *Le Monde*, le 25 août 1993.
Temps de lire, émission diffusée sur la chaîne 1, 10 décembre 1970.
SUSINI Jean, entretien personnel avec Mia Panisse, Rennu, Corse, le 3 août 2004.
SUSINI Jean [Mme], entretien personnel avec Mia Panisse, Rennu, Corse, le 3 août 2004.
THIERS Jacques, « Le Corse : L'insularité d'une langue », Vermès, Geneviève (éd.), *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 150-167.

Archives

Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, dossier no. B66.DIC.
Le Fonds d'archives des Éditions du Seuil, dossier no. SEL2.S3.B163.D7 (a-b) :

C'était cela notre amour, dossier de fabrication, Paris, IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine).
La fiera, dossier de fabrication, Paris, IMEC.
La fiera, page compacte datée du 23 juin 1954, Paris, IMEC.
Le premier regard, Paris, IMEC.
La renfermée, la Corse, circulaire interne, datée du 23 mars 1981, Paris, Seuil.
La renfermée, la Corse, circulaire interne, datée du 27 septembre 1988, Paris, Seuil.
La renfermée, la Corse, circulaire interne, datée du 28 mars 1989, Paris, Seuil.
La renfermée, la Corse, fiche de promotion, datée du 15 juin 1989, Paris, Seuil.
Les yeux fermés, Paris, IMEC.

Le Fonds Albert Camus, Aix-en-Provence, la Bibliothèque Méjanes :

CAMUS Albert, lettre à Marie Susini, datée du 3 octobre 1954.

CAMUS Albert, lettre à Marie Susini, datée du 26 juillet 1957.

CHODKIEWICZ Michel, lettre à Marie Susini, datée du 17 février 1981.

SUSINI Marie, lettre à Albert Camus, datée du 22 décembre 1957.

Chez Mia Panisse :

DOLLINGER Sonia, directrice des Archives de Beaune, courriel personnel à Mia Panisse, le 25 octobre 2005.

MISTACCO Vicki E, courrier personnel à Mia Panisse, le 27 juin 2006.

OLLION Martine, Archives de l'IMEC, courriel personnel à Mia Panisse, le 16 octobre 2003.

Ouvrages et articles consacrés à l'étude de l'ambivalence

ALBERTSON Bethany, BREHM John, ALVAREZ R. Michael, "Ambivalence as Internal Conflict", in Stephen C. Craig (éd*.), Ambivalence and the Structure of Political Opinion*. Gordonsville, Palgrave Macmillan, VA, USA, 2005. [en ligne]. Disponible sur : <http: site.ebrary.com/lib/abo/Doc?id=10135430&ppg=32> (consulté le 8 octobre 2010)

AL-MUSAWAI MUHSIN Jassim, *Postcolonial Arabic Novel : Debating Ambivalence*, Leiden/Boston, Brill, 2003.

ATHANASSIOU-POPESCO Cléopâtre, « Étude du concept d'ambivalence. À partir de Mélanie Klein », in Barande Ilse, « Introduction au texte de Karl Abraham », in *Ambivalence. L'amour, la haine, l'indifférence*, Michèle Emmanuelli *et alii* (éd.), Paris, P.U.F., 2005.

BAUER PICARD, Gertrud. *Ambivalence Transcended. The Study of the Writings of Annette von Droste-Hülshoff*, Drawer, Camden House, 1997.

BENHAÏM Michèle, *L'ambivalence de la mère. Étude psychanalytique sur la position maternelle*, Paris, Érès, 2001.

CRAIG Stephen C (éd.), *Ambivalence and the Structure of Political Opinion*, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2005.

DONATI Pierpaolo, "Sociological Ambivalence in the Thought of R.K. Merton", *Robert K. Merton & Contemporary Sociology,* (éds.)

MONGARDINI Carlo & TABBONI Simonetta, Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, 1998. [en ligne]. Disponible sur : <http://books.google.com/books?id=7QaGuulFoCYC&printsec=frontcover &dq=weigert+andrews+mixed+emotions&hl=fr&source=gbs_similarbooks _s&cad=1#v=onepage&q&f=false> (consulté le 8 octobre 2010)

DUTTA Shanta, *Ambivalence in Hardy. A Study of his Attitude to Women*, London/New York, Anthem Press, 2010.

EMMANUELLI Michèle, Menahem Ruth, Nayrou Félicie (éds.), *Ambivalence. L'amour, la haine, l'indifférence*, Paris, P.U.F, 2005.

ENGLE David E, Arkowitz, *Ambivalence in Psychotherapy*, New York/London, The Guilford Press, 2006.

FAVEZ-BOUTONIER Juliette, *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur séméiologique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

GALLANT Christine, *Shelley's Ambivalence*, London, Macmillan, 1999.

HEINICH Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

HOLLWAY Wendy, Featherstone Brid (éds.), *Mothering and Ambivalence*, London/New York, Routledge, 1997.

KAMEL François, , « Ambivalence à l'adolescence », *Ambivalence. L'amour, la haine, l'indifférence*, Paris : P.U.F., 2005, p. 89-114.

LEADER Darian, « Sur l'ambivalence maternelle », [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SC_001_0043> (consulté le 8 juin 2010)

LORENZ-MEYER Dagmar, « The Politics of Ambivalence: Towards a Conceptualisation of Structural Ambivalence in Intergenerational Relations », Gender Institute, New Working Paper Series, Issue 2, February 20. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lse.ac.uk/collections/genderInstitute/pdf/thePoliticsOfAmbivalence.pdf> (consulté le 26 janvier 2009)

LÜCHER Kurt, Pillemer Karl, « Intergenerational Ambivalence, A New Approach to the Study of Parent-Child Relations in Later Life", "Working Paper" of an article published in *Journal of Marriage and the Family, 60,* May 1998, .p. 413-425.

LÜCHER Kurt, « Ambivalence: A key concept for the study of intergenerational relations », in *Family issues between gender and*

generations, Sylvia Trnka (éd.), Vienna, European Commission, Directorate-General for Employment and Social Affairs, mai 1999.
MATHEW Celine, *Ambivalence and Irony in the works of Joseph Roth*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
MERTON Robert K., *Sociological Ambivalence & Other Essays*. New York/London: The Free Press, 1976, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.amazon.com/reader/0029211204?_encoding=UTF8&ref_=sib_aps_sup&qid=1280657830&page=random#reader_0029211204> (consulté le 23 août 2010)
MONGARDINI Carlo, TABBONI Simonetta (éds.), *Robert K. Merton & Contemporary Sociology,* New Brunswick/New Jersey, Transaction Publishers, 1998.
PARKER Rozita, « The Production and purpose of maternal ambivalence », *Mothering and Ambivalence*, Hollway Wendy, Featherstone Brid (éds.), *Mothering and Ambivalence*, London/New York, Routledge, 1997.
THALER Peter, *The Ambivalence of Identity. The Austrian Experience of Nation-Building in a Modern Society*, West Lafayette, Purdue University Press, 2001.
UTRIO Kaari, *Perhekirja. Eurooppalaisen perheen historia* [Livre sur la famille. L'histoire de la famille européenne], Helsinki, Tammi, 1998.
WEIGERT Andrew J., *Mixed Emotions: Certain Steps Towards Understanding Ambivalence*, State University of New York Press, Albany, 1991, p. 8. [en ligne]. Disponible sur : <http://books.google.com/books?id=uH0srBp2W4YC&printsec=frontcover&dq=weigert+andrews+mixed+emotions&source=bl&ots=oZ6q33F7RQ&sig=4LcI6-_bhKBNbQJrF0yO2JYhDKQ&hl=fr&ei=fi9VTN_jB4qUOODDzJ4O&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBQQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false> (consulté le 13 septembre 2010)
ZIMA Pierre, V, *L'Ambivalence Romanesque. Proust, Kafka, Musil. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Ouvrages et articles généraux

Anthologie de la littérature corse, CECCALDI Mathieu (éd.), Paris, Klincksieck, 1973.

ARISTOTE, *L'Éthique à Nicomaque. Tome 1 : Introduction et traduction*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain/Éditions Béatrice-Nauwelaerts, 1958.
ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.
AUERBACH Erich, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1946.
BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, P.U.F., 1950.
BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
BAKHTINE Mikhaïl, *Le poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.
BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
BARTHES Roland, *Sur Racine* (1963) in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993.
BESSIERE Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, P.U.F., 2005.
BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
BOUSTANI Carmen, Jouve Edmond (éds.), *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006.
Bukka White : Poor Boy Long Way From Home. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.metrolyrics.com/poor-boy-long-way-from-home-lyrics-bukka-white.html> (consulté le 15 novembre 2010)
CAISSON Max, « Les morts et les limites », *Pieve et paesi. Communautés rurales corses*, Paris, Centre National de la recherche Scientifique, p. 159-166.
CARUTH Cathy, (éd.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1995.
CASTA François-Joseph, « La religion populaire : A la recherche de ses formes d'expressions », *Pieve et paesi : Communautés rurales corses*, Paris, 1978, p. 171-178.
CASTELLI Michèle, *Marie di Lola. Une enfance corse en 1900*, Ajaccio, Albiana, (1982), 2000.
CASTELLI Michèle, Marie du Lola. Tome II. Rue-Château-Payan, Ajaccio, Albiana, (1985), 2001.

CASTELLI Michèle, *La Veuve blanche*, Ajaccio, Albiana, (1998), 2000.
CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes,* Paris, Seuil, 1995.
COMTE-SPONVILLE André, *L'amour, la solitude*, Paris : Albin Michel, 2000.
CULIOLI Gabriel Xavier, *Contes et Légendes de l'Ile de Corse*, Ajaccio, DCL, 1998.
CULIOLI Jean Dominique *et al*, *Dictionnaire français corse corsu-francese*, Ajaccio, DCL Éditions, 1998.
CUSSET Christophe, *La tragédie grecque*, Paris, Seuil, 1997.
DANIEL Jean, « Le consentement ironique », *La Nouvelle Revue Française*, no. 221, mai 1971, p. 18-21.
DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
DHIFAOUI Arbi (éd.), *Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800. Actes du XIIe colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque. Kairouan 24-27 novembre 1998*, Kairouan, Publications de la Faculté des Lettres et de Sciences humaines de Kairouan, mars 2002.
Dictionnaire de critique littéraire, GARDES-TAMINE Joëlle, HERBERT Marie-Claude (éds.), Paris, Armand Colin, 1996.
Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie NDiaye, MAKWARD Christiane P, COTTENET-HAGE Madeleine, Paris, Karthala, 1996.
DIDIER Béatrice, *Écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981.
Dictionnaire universel des littératures, DIDIER Béatrice (éd.), Paris, P.U.F., 1994.
Discours de réception. Réception de M. Angelo Rinaldi. Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 21 novembre 2002. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/rinaldi.html> (consulté le 13 juin 2009)
DOLTO Françoise, *Sexualité féminine*, Paris, Gallimard, 1996.
DOLTO Françoise, *Le féminin*, Paris, Gallimard, 1998.
DURAND Gilbert, *L'imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Rasset & Fasquelle, 1985.
ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F, 1996.
ELIACHEFF Caroline, Heinich Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.
ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
Encyclopedia Universalis, 1995.
ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.
FERRANTI Marie, *Les femmes de San Stefano*, Paris, Gallimard, 1995.
FERRANTI Marie, *La fuite aux Agriates*, Paris, Gallimard, 2000.
FERRANTI Marie, *La chasse de nuit*, Paris, Gallimard, 2004.
FERRANTI Marie, *La Cadillac des Montadori*, Paris, Gallimard, 2008.
FREUD Sigmund, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* (1926), New York/London, W.W. Norton & Company, Inc., 1959.
FREUD Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse. Tome IV. 1899-1900. L'interprétation du rêve*, Paris, P.U.F., 2004.
GALIBERT Charlie, « L'Échange », novembre 2002, p. 75-81, [en ligne]. Disponible sur : <www.esc-clermont.fr.> (consulté le 25 novembre 2006)
GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
GUERIN Jean-Yves, « Réflexions sur la recherche en littérature française », *Littérature*, no. 47, Toulouse, 2002. [en ligne]. Disponible sur : <www.fabula.org/actualités/article7189.php> (consulté le 10 octobre 2010)
HEINICH Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.
GAUTHIER René Antoine, JOLIF Jean Yves (éds.), *L'Éthique à Nicomaque, tome I, Introduction et traduction,* Louvain/Paris, Publications Universitaires de Louvain/Éditions Béatrice-Nauwelaerts, 1958.
HUDE Henri (éd.), *Bergson. Cours I. Leçons de psychologie et de métaphysique,* Paris, P.U.F., 1990.
IDA FOX- FOGYISM. [en ligne]. Disponible sur : <http://lyrics.astraweb.com/display/443/ida_cox..unknown..fogyism.html> (consulté le 27 novembre 2010)

IRIGARAY Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.
JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.
JEOFFROY-FAGGIANELLI Pierrette, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*, Paris, P.U.F., s.l. : E.J.L., 1979.
JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.
KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
KING Nicola, *Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburg, Edinburg University Press, 2000.
KRISTEVA Julia, *Sèméiôtikè*, Paris, Seuil, 1969.
KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1994.
KRISTEVA Julia, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.
KRISTEVA Julia, *Seule une femme*, Paris, L'Aube, 2007.
La Bible. Traduction œcuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec avec introduction, notes essentielles, glossaire. Nouvelle édition revue 1996. Alliance Biblique Universelle - Le Cerf.
La littérature française depuis 1968, VERCIER Bruno, LECARME Jacques (éds.), Paris, Bordas, 1982.
La littérature francophone, anthologie publiée par L'Agence de Coopération Culturelle et Technique, Paris, Nathan, 1992.
LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975/1996.
Le Petit Robert 2011. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Texte remanié et amplifié sous la direction de REY DEBOUE Josette et REY Alain, Paris, Dictionnaires Le Robert, nouvelle édition, 2010.
Le Petit Larousse Illustré, Paris, Larousse, 2001.
Le roman de la Corse, MOLITERNI Claude (éd.), s.l. : Omnibus 2004.
Les femmes et la tradition littéraire : anthologie du Moyen Âge à nos jours, tome 2, XIX-XXIe siècles, MISTACCO Vicki, New Haven, Yale University Press, 2007.
Le XXe siècle des femmes, MONTREYNAUD Florence (éd.), Paris, Nathan, 1989.
LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MACE Marielle, « Deux styles d'individuation », Acta Fabula, Dossier critique : »Acta par Fabula ». [en ligne]. Disponible sur : http://www.fabula.org/revue/document5639.php

MAINGUENEAU Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARTIN Roger (éd.), *Corse noire. Dix nouvelles de Mérimée à Mondoloni,* s.l. : E.J.L., 2001.

Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie (éds.), Paris, Seuil, (1972), 1995.

MAKWARD Christiane, COTTENET-HAGE Madeleine (éds.), Paris, Karthala, Agence de la Francophonie, ACCT, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

MERTON Robert K., «The Role Set », in *British Journal of Sociology*, 8, 1957, p. 106-120.

MOLINIÉ Georges, VIALA Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., 1993.

de MONTAIGNE Michel, *Les essais. Mis en français et présentés par Claude Pinganaud*, Paris, Arléa, 2002.

MOSCONI MALHERBE Jacqueline, *Histoires mystérieuses de Corse. Le Testament de Méduse et autres contes*, s.l. :, Rocher, 2001.

NUSSBAUM Felicity A, « Eighteen-Century Women's Autobiographical Commonplaces », in *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Shari Benstock (éd.), London, The University of North Carolina Press, 1988

NUSSBAUM Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.

OUMHANI Cécile, *A fleur de mots – La passion de l'écriture*, Montpellier, Chèvrefeuille étoilée, 2004.

POULET Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, (1965) 1970.

Quid 2001, FREMY Dominique et Michèle, Paris, Robert Laffont, 2000.

RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

RAVIS-GIORDANI Georges, « La femme corse dans la société villageoise traditionnelle : status et rôles », in *Études corses*, Ajaccio, 1976, p. 6-19.

RAVIS-GIORDANI Georges, « La femme corse : images et réalités », *Pieve et Paesi. Communautés rurales corses,* Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978.
RENUCCI, Janine, *Corse traditionnelle et Corse nouvelle. La géographie d'une île*, Lille, Université de Lille III, thèse de doctorat, 1975.
RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
RICŒUR Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
RINALDI Angelo, *La maison des Atlantes*, Paris, Denoël, 1971.
RINALDI Angelo, Discours de réception à l'Académie Française, [en ligne]. Disponible sur : http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/rinaldi.html, date 8 janvier 2011.
ROBERT Marthe, *La vérité littéraire*, Paris, Bernard Grasset, 1981.
van ROSSUM-GUYON Françoise, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.
ROUSSET Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1972.
ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984.
SARTRE Jean-Paul, *L'Etre et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
TADIE Jean-Yves, *Le roman au XXe siècle*, s.l. : Pierre Belfond, 1990.
THIERS Jacques, « L'insularité d'une langue », in *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France, tome 1*, Geneviève Vermès (éd.), Paris, L'harmattan, 1988, p. 150-167.
UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996.Dutta
WHITEHEAD Anne, *Trauma Fiction*, Edinburg, Edinburg University Press, 2004.

Carte

Vico. Cargèse. Golfe de Sagone, Institut géographique national, carte no. 4151 OT.

Par une double perspective psychosociale et narratologique, Mia Panisse propose d´étudier les figures de la femme et de la féminité dans l'œuvre de Marie Susini et ce à l´aide du concept d'ambivalence, au cœur de sa fiction littéraire. C'est dans les actions des personnages féminins et l'architecture des romans que le lecteur décèle les dilemmes à partir desquels il déduit le contexte ambivalent du personnage et la complexité de l'écriture.

L'étude est divisée en trois parties distinctives. La première partie présente le cadre théorique de l'investigation et deux chapitres sont consacrés à l'auteure et à la réception qu'a connue son œuvre tant dans la presse que dans la recherche universitaire. La deuxième partie est axée sur l'ambivalence proprement féminine, en fonction de l'âge des femmes : la jeune fille et la jeune femme, la femme en couple et les mères. La troisième et dernière partie a un double objectif : en se penchant sur les modalités d'écriture, elle offre une synthèse des thématiques traitées dans la deuxième partie.

Les personnages féminins de Susini sont des êtres contemplatifs et tenaillés par des ambivalences spatiales, temporelles et identitaires qui se retrouvent renversées par des interrogations sur les modalités d'être dans un monde dépourvu de réponses toutes faites, si ce n´est l´impulsion à toujours agir dans le doute et l'hésitation. En décrivant les incertitudes et la vulnérabilité des femmes, Susini réussit à mettre en évidence les actes et les motivations les plus complexes et les plus obscurs inhérents à l'ambivalence humaine.


ISBN 978-951-765-634-4
9 789517 656344

ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS